

GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

69^e ANNÉE

1927

1^{er} SEMESTRE

PARIS

106, B^d ST-GERMAIN

5^e PÉRIODE — TOME XV

N
2
G3

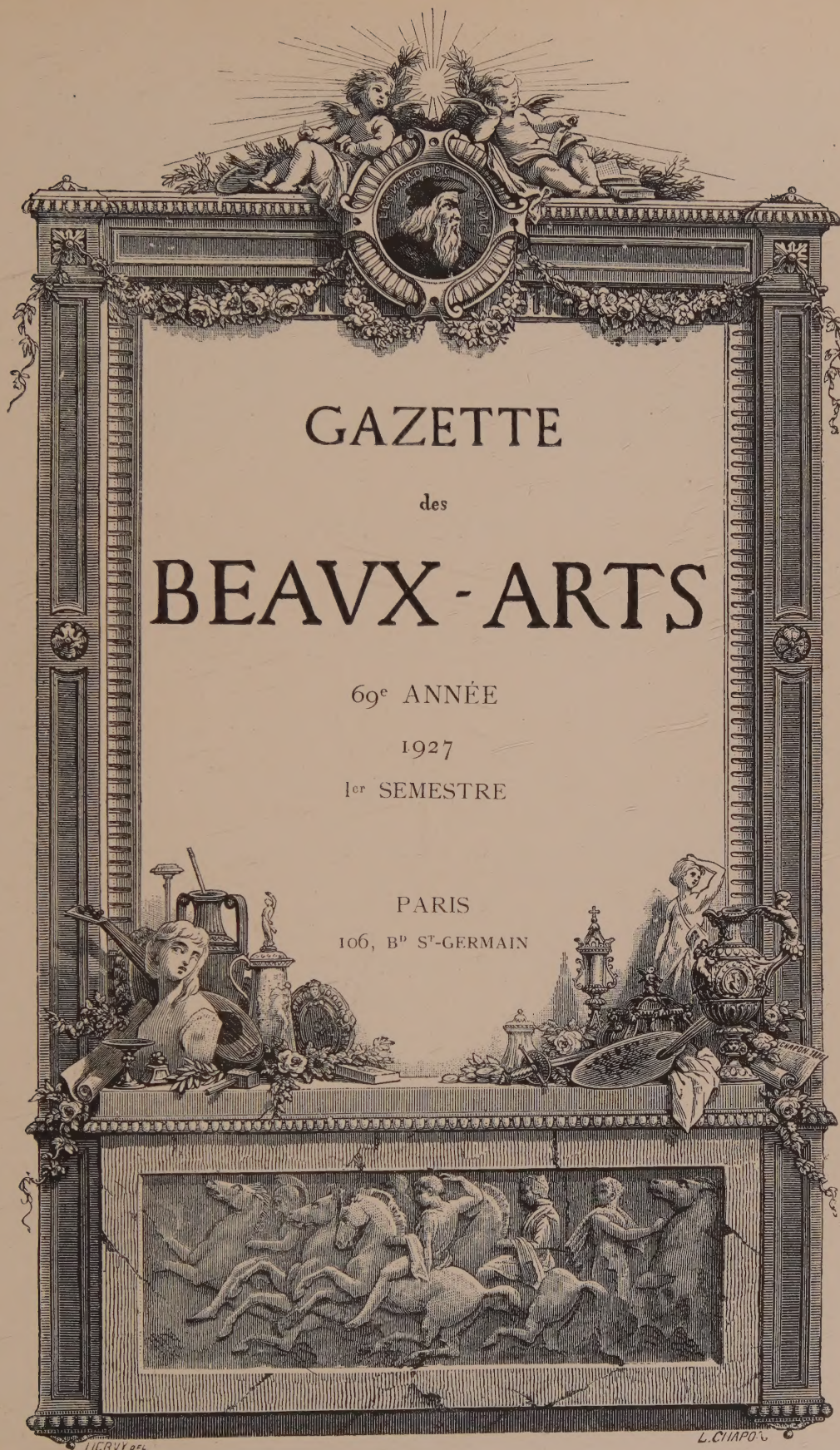
GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

SOIXANTE-NEUVIÈME ANNÉE — CINQUIÈME PÉRIODE
TOME QUINZIÈME

IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS

BOIS-COLOMBES

Tous droits de reproduction et de traduction réservés





Phot. Anderson.

LA RENCONTRE DE SALOMON ET DE LA REINE DE SABA
PAR PIERO DELLA FRANCESCA
(Église San Francesco, Arezzo.)

LA FORMATION ARTISTIQUE DE PÉRUGIN

A Pérouse et en Ombrie, l'atmosphère est subtile, plus subtile encore qu'en Toscane ; l'horizon y semble presque sans limites ; d'Assise ou de Spello rien n'arrête le regard jusqu'aux lointaines collines que domine la masse du Monte Amiata. Le développement de la peinture ombrienne n'est guère compréhensible que si on a devant les yeux ce spectacle d'une nature inondée par la plus belle des lumières.

Le charme de ce paysage, mol et doux, dut frapper profondément l'esprit du jeune Pérugin ; Città della Pieve, où il naquit vers 1445¹, est un nid d'aigle, d'où la vue s'étend au loin vers le pays de Sienne. Je ne connais guère qu'Orvieto ou Montefalco qui, dans la même province, puissent être comparées à cette petite ville aux monuments austères, aux rues montantes, aux environs si merveilleusement variés. Avoir joui, au cours de ses jeunes

1. La date de la naissance de Pérugin est quelque peu controversée. M. Walter Bombe (*Geschichte der Peruginer Malerei*, Berlin, 1912, p. 157), propose l'année 1452 ; l'expression vague de Giovanni Santi qui dit que Léonard et Pérugin étaient « par d'etade » est un argument de peu de valeur pour appuyer cette opinion. Tenons-nous en à l'affirmation de Vasari, qui pour la fin du xve siècle et le xvi^e reste, malgré ses lacunes et ses inexactitudes, la meilleure des sources ; Pérugin, d'après lui, mourut en février 1523 à l'âge de 78 ans ; ce renseignement fixe la date de naissance à 1445.

ans, d'un semblable spectacle fut, pour Pérugin, la meilleure initiation visuelle; il n'est pas indifférent que la nature ombrienne ait ainsi empli ses yeux d'adolescent. Il la retrouva, avec les mêmes caractères, à Pérouse, où il est certain qu'il habitait en 1460.

Issu d'une famille relativement aisée, il ne fut nullement élevé, comme nous le raconte Vasari, *fra la miseria e lo stento*. C'est pour compléter son éducation que son père l'envoya fréquenter les ateliers de Pérouse. Il est vain d'ailleurs de chercher à percer le mystère qui enveloppe ses années de jeunesse. Nous avons très peu de renseignements précis sur sa vie jusqu'au jour où on l'appelle à Rome, en même temps que Botticelli, Ghirlandajo et Rosselli, pour décorer de fresques les murs de la Chapelle Sixtine. L'étude de la période de formation artistique ne pourra donc être qu'approximative. Vasari lui-même ne nous donne que de maigres indications; s'il parle assez longuement de son premier séjour à Florence, il laisse dans l'ombre les années d'études ombriennes. D'après lui son premier maître aurait été, à Pérouse, un pauvre artiste qui n'avait ni grande science ni grand talent, mais plaçait très haut son idéal. Il dut lui enseigner le culte des peintres qui avaient vécu dans la première moitié du xve siècle en ce beau pays qui s'étend depuis le lac de Trasimène jusqu'à Spoleto: peintres riches de sentiment religieux et amoureux de lumière. Leur art avait d'autres préoccupations que celui des Florentins. Ils étaient plutôt des enlumineurs délicats que des constructeurs: rarement doués de force, mais souvent épris de la finesse d'un ton ou de son éclat.

*
* *

Quels furent ceux que put connaître à Pérouse le jeune apprenti? Il est assez facile d'imaginer les influences qu'il subit, les enthousiasmes de son adolescence. L'Ombrie avait déjà, vers 1460, un passé artistique. Sa tradition allait du réalisme vigoureux de Niccolò Alunno au charme ingénu de Benedetto Bonfigli. Elle n'avait sans doute pas la cohésion et la puissance de la tradition siennoise ou de la tradition florentine; mais on trouvait à Pérouse et dans les villes environnantes comme un reflet des admirables créations de l'art toscan. Il serait du reste difficile d'étudier le développement de l'art ombrien sans donner une place à Beato Angelico et aux peintres siennois. Le long séjour d'Angelico à Cortone eut son importance; il y a quelques rapports entre son art et celui de Bonfigli, qui profite aussi de l'enseignement d'un Gentile da Fabriano. A l'époque même où Pérugin apprend son métier, un Florentin, fort imprégné de la technique d'Angelico, Benozzo Gozzoli, raconte, non loin de Pérouse, à Montefalco,

dans le chœur de l'église San Francesco, l'histoire du grand saint d'Assise : cycle brillant de fresques pleines de jeunesse et de vie que bien des peintres ombriens durent admirer.

Les contacts entre l'art d'Ombrie et celui de Toscane sont assez fréquents. En 1461, on voit Lippi, Veneziano et l'Angelico venir faire une expertise pour Bonfigli ; cinq années plus tard, c'est Lippi qui sera chargé de décorer le chœur du Dôme de Spoleto. On comprend que le jeune Pérugin n'ait pas tardé à vouloir connaître le berceau d'un art dont s'inspiraient les maîtres de Pérouse. Le milieu florentin séduisit son imagination : il était, en vérité, plus attirant que le milieu ombrien.

Celui-ci avait pourtant son intérêt ; plusieurs centres, autour de Pérouse, enrichissaient d'apports nouveaux l'art de cette province : Gubbio, Foligno, et, aux confins des Marches, Urbino, où la technique flamande apportait la robustesse de ses tons et de ses masses. Plus près de Florence, à Arezzo et à Borgo San Sepolcro, un puissant constructeur de

volumes, Piero della Francesca, étonnait ses contemporains par la rigueur implacable de sa composition. A vrai dire, l'Ombrie n'avait pas, comme la Toscane, concentré son effort artistique ; ses richesses étaient éparses, mais elles avaient leur prix et, sans doute, le milieu italo-flamand d'Urbino était-il trop lointain pour qu'il pût exercer son influence jusqu'à Pérouse ; d'un autre côté, un Ottaviano Nelli, dont les fresques du palais Trinci, à Foligno, sont un des ensembles les plus originaux du Quattrocento, un Boccati da Camerino, un Alunno montraient que la sensibilité ombrienne



Phot. Anderson.

MADONE, PAR BENEDETTO BONFIGLI

DÉTAIL

(Pinacothèque de Pérouse.)

était aiguë et variée dans son expression. Un Benedetto Bonfigli était d'un lyrisme plus monocorde, et c'est peut-être, si on se réfère à la chronologie, celui que Péruçin connut le mieux à Pérouse.

Bonfigli était, en effet, un des artistes qu'on y admirait le plus¹ ; une délibération du *Consiglio generale* datant de 1469 parle de la grande renommée de ses peintures ; ce serait un malheur, y disait-on, si les fresques qu'il avait commencées en 1455 dans la chapelle des Prieurs ne pouvaient être achevées. Comment ne pas admettre que l'adolescent venu de Città della Pieve fût au nombre des admirateurs d'un artiste si aimé du public ? Bonfigli semblait concentrer en lui un idéal artistique cher au peuple de Pérouse. Il ne représentait qu'un côté de l'art ombrien, beaucoup plus divers dans ses moyens d'expression qu'on ne le croit d'ordinaire ; mais c'était le côté le plus séduisant aux yeux d'une foule dont les ancêtres avaient connu le mystique élan franciscain. Comme Gentile da Fabriano, Bonfigli avait le sens du pittoresque ; ses tableaux sont des anecdotes racontées avec vivacité et avec éclat. Dans l'*Adoration* de la Pinacothèque de Pérouse, le cortège des *Mages* s'ordonne avec magnificence ; engoncés dans de somptueux costumes, les personnages sont dignement assemblés autour d'une Madone, d'un maniérisme charmant, dont le type rappelle celui qu'aimait Filippo Lippi. Toutes les vierges de Bonfigli penchent ainsi la tête, le regard fixé sur l'enfant Jésus. Cette note de douceur et de tendresse dut plaire à Péruçin. Bien que ses Madones ne rappellent que de très loin celles de Bonfigli, il y a cependant entre les unes et les autres quelque rapport fugitif. De tous les peintres ombriens, Bonfigli était celui qui, par sa nature, se rapprochait le plus de Péruçin ; leurs modes d'expression du sentiment religieux n'étaient pas sans avoir quelque parenté.

Ne vaut-il pas mieux supposer, dit M. Walter Bombe², que Péruçin ait été d'abord le disciple de Fiorenzo di Lorenzo ? Le *Saint Sébastien* de Cerqueto, qui est la première œuvre authentique de Péruçin, ne rappelle en rien l'art de Bonfigli. Ne se rapprocherait-il pas plutôt des œuvres de cet artiste, encore mal connu, auquel on a voulu attribuer les huit fameux *Miracles de saint Bernardin* de la Pinacothèque de Pérouse ? Or Fiorenzo di Lorenzo peut-il avoir été le maître de Péruçin ? Sommes-nous d'autre part bien renseignés sur la nature de son talent ? M. Umberto Gnoli, dont les recherches ont été si précieuses pour l'histoire de la peinture ombrienne, a

1. Sur Benedetto Bonfigli, cf. Walter Bombe, *Benedetto Buonfigli*, dans *Berliner Inaugural-Dissertation*, Berlin, 1904 ; Umberto Gnoli, *Pittori e miniatori dell' Umbria*, Spoleto, p. 58 et suiv.

2. Walter Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei*, Berlin, 1912, p. 152. Cf. aussi Rumohr, *Italienische Forschungen*, 1827, II, p. 320-24.

retrouvé un certain nombre de documents qui le concernent¹ ; mais il n'en est aucun qui permette d'identifier sûrement les œuvres douteuses. Nous savons que Fiorenzo mourut entre 1522 et 1525, à peu près à la même époque que Pérugin. Si l'on peut fixer la date de sa naissance, comme cela semble probable, à 1440 environ, il apparaît comme faisant partie de la même génération. De cette longue carrière d'artiste il ne reste que deux œuvres certaines, une *Madone entre saint Pierre et saint Paul*, qui est signée et datée (1487)², et une *Vierge de Miséricorde*, qu'il peignit entre 1487 et 1493. Elles rappellent le style d'Alunno et de Caporali ; l'ensemble est d'une



Phot. Alinari.

MADONE, PAR PIERO DELLA FRANCESCA

(Pinacothèque de Pérouse.)

technique ferme ; les figures, inscrites dans un contour net et vigoureux, se relèvent par des tons énergiques ; mais comment partir de ces modestes données pour en arriver à l'art si lumineux des *Miracles de saint Bernardin* ? Il ne faut pas grandir démesurément la personnalité de Fiorenzo qui fut un maître de second ordre, au métier sûr et consciencieux, mais rien de plus. Il était de si peu l'ainé de Pérugin ; comment imaginer qu'il ait pu exercer sur celui-ci une influence sérieuse ? Il serait plus naturel de supposer que c'est Fiorenzo di Lorenzo qui a subi le prestige d'un artiste

1. Umberto Gnoli, *Pittori e miniatori dell'Umbria*, Spoleto, 1923, p. 112 et suiv.

2. Elle se trouvait autrefois dans l'église San Francesco de Pérouse et a pris place maintenant à la Pinacothèque de Pérouse.

dont la renommée allait de Rome à Venise. L'englober dans le cercle des admirateurs de Pérugin est une hypothèse qui semble plus vraisemblable que celle de M. Walter Bombe.

Au reste, pourquoi invoquer le nom de Fiorenzo pour expliquer une œuvre sobrement dessinée comme le *Saint Sébastien* de Cerqueto ? Ce qui est frappant, c'est son allure florentine. Pérugin est devenu un disciple des Pollaiuoli et de Verrocchio, dessinateurs impeccables. Le milieu toscan l'a séduit ; dans sa jeunesse il s'est nourri fortement de cette technique des Florentins qui, plus tard, à son tour, lui empruntera beaucoup. En ce pays, où vivaient des hommes « parfaits dans tous les arts », il reçut des leçons autrement vigoureuses que celles de Bonfigli ou même d'Alunno. On trouvait alors à Florence, dit Vasari¹, tout ce qui pouvait exciter un talent et lui donner son plein essor ; et d'abord un cénacle d'hommes de goût, doués d'un vif esprit critique, grâce auxquels le succès n'allait jamais aux œuvres médiocres. Il fallait des dons exceptionnels pour y acquérir la gloire ; mais c'était un des lieux où on l'obtenait le plus sûrement.

En définitive, le fait important est donc que Pérugin a été pendant plusieurs années le disciple des Florentins ; on connaît les vers de Giovanni Santi qui, dans sa « Cronaca rimata », rapproche deux illustres contemporains :

Due giovin par d'etade e par d'amore
Leonardo da Vinci e'l Perusino,
Pier della Pieve, ch'è un divin pittore.

Ceux que Giovanni Santi met ainsi en parallèle furent les élèves du même maître. Comme Léonard, c'est à Verrocchio que Pérugin dut le meilleur de sa formation artistique. Le *Saint Sébastien* de Cerqueto nous montre un « faire » sec et quelque peu dur, qui rappelle étrangement celui du *Baptême du Christ* de la Galerie des Uffizi. C'est sans doute là ce que nous pouvons dire de plus certain sur l'éducation de Pérugin ; car il faut bien se résigner à ne pas lui attribuer toutes les œuvres dont M. Adolfo Venturi jalonne les années de sa jeunesse. Il serait peut-être séduisant d'admettre que la sévère *Adoration des Mages* de la Pinacothèque de Pérouse (n° 180) fut peinte par lui vers 1475² ; mais n'est-il pas plus prudent de reconnaître

1. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, éd. Gaetano Milanesi, tome III, p. 567. La vie de Pérugin par Vasari a été publiée séparément par Leonardo Vitetti (Bemporad, Florence).

2. Ad. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII, vol. 2, p. 487. L'abbé Broussolle, dans *La jeunesse de Pérugin et les commencements de l'école ombrienne* (Paris, 1900, p. 395 et suiv.) attribue aussi ce tableau à Pérugin ; Vasari dit l'avoir vu à Santa Maria Nuova, d'où il vient en effet ; il le place après la fresque de la Sixtine, ce qui est stylistiquement impossible.

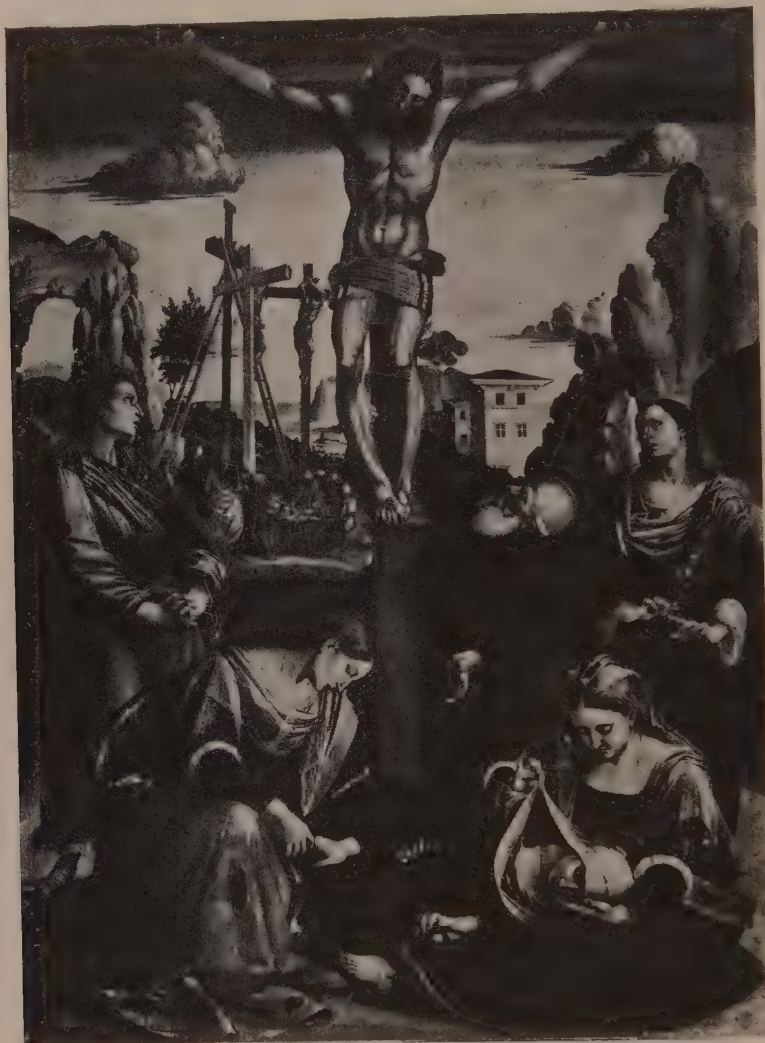
qu'il n'y a là aucun élément certain d'identification ? En vérité, le seul point de départ possible est le fragment de fresque de Cerqueto, plein du souvenir d'Antonio Pollaiuolo et de Verrocchio.

Examinons maintenant une autre affirmation de Vasari, d'après laquelle Pérugin étudia l'art de Piero della Francesca et s'en inspira. Cette fois, l'historien des peintres italiens semble assez bien placé pour connaître la vérité ; il est né à Arezzo, la ville qu'illustrent les fresques de l'*Histoire de la vraie croix*, et il est très au courant du passé artistique de son pays natal. Piero della Francesca est mort en 1492, et le souvenir du « monarca nei suoi dì » est encore vivant à l'époque où Vasari apprend à peindre. Que Pérugin l'eût fréquenté et admiré, ce devait être une des traditions qui s'étaient perpétuées dans les ateliers d'Arezzo. Sur le trajet de Pérouse à Florence, il est naturel, en effet, que le jeune artiste se soit arrêté dans la ville où travaillait Piero. Vasari va même jusqu'à dire qu'il y peignit deux fresques, l'une à Santa Catarina et l'autre à Sant' Agostino. Quoi qu'il en soit, le génie constructeur de Piero della Francesca ne pouvait que subjuguier. L'artiste qui sut exprimer d'une façon tellement saisissante la réalité de la troisième dimension, analyser la structure des corps au point d'en rendre les masses et les volumes avec encore plus de grandeur qu'un Paolo Uccello et qui, le premier, donna toute son intensité dramatique au contraste de l'ombre et de la lumière, était un maître que toute l'Italie centrale regardait comme incomparable. Il devait attirer, au même titre que les artistes de Florence, l'apprenti qu'avait séduit autrefois la grâce d'un Bonfigli.

L'*Histoire de la vraie Croix* d'Arezzo frappait aussi bien par l'importance donnée au paysage et à l'atmosphère que par l'étude puissante des plans qui se succèdent jusqu'à l'horizon ; sa conception de la perspective reposait sur une connaissance approfondie de la géométrie dans l'espace. De ces leçons nouvelles Pérugin se souviendra lorsqu'il travaillera à la Chapelle Sixtine. Plus tard son idéal artistique s'éloignera de celui de Piero, si noble et si austère ; mais ses premières œuvres garderont la trace de cette influence qui aurait été encore plus profonde si le contact avec l'art de Lippi et de Verrochio n'en avait affaibli la portée.

L'éducation de Pérugin se fit donc à Pérouse, à Florence, et sans doute à Arezzo. Son esprit, habitué dans son adolescence au charme un peu mièvre des Madones ombriennes, eut bientôt la révélation de la puissance architectonique en même temps que celle de l'arabesque à la sinuosité souple et forte. Mais ce ne fut pas tout : entre 1479 et 1484 il est au nombre de ceux qui travaillent aux fresques de la Sagrestia della Cura, à Loreto. Il est alors le collaborateur de Luca Signorelli. Ainsi les sources

de son art se précisent. Tandis que Piero lui a enseigné l'équilibre solide d'une composition et les Toscans la netteté du contour, Signorelli lui fait admirer l'ampleur du mouvement, une grandeur presque épique, ce que les



Phot. Anderson.

LA CRUCIFIXION, PAR LUCA SIGNORELLI

(Palais communal de Borgo San Sepolcro.)

Italiens appellent la *monumentalità*. Mais notons ces influences, sans leur accorder trop d'importance et sans croire qu'elles furent décisives. Certes, les souvenirs florentins s'imposeront à l'esprit de Pérugin pendant plusieurs années; on le vit cependant revenir assez vite à une inspiration plus exclusivement ombrienne; en lui vivaient toujours la tradition d'un

Gentile da Fabriano et celle d'un Bonfigli ; une fois modernisées, elles donneront à son art sa qualité et sa finesse.

*
* *

Les séjours qu'il fit en Toscane et en Ombrie, nous pouvons les jalonner de quelques dates, grâce à des documents d'archives. En 1472, il est à



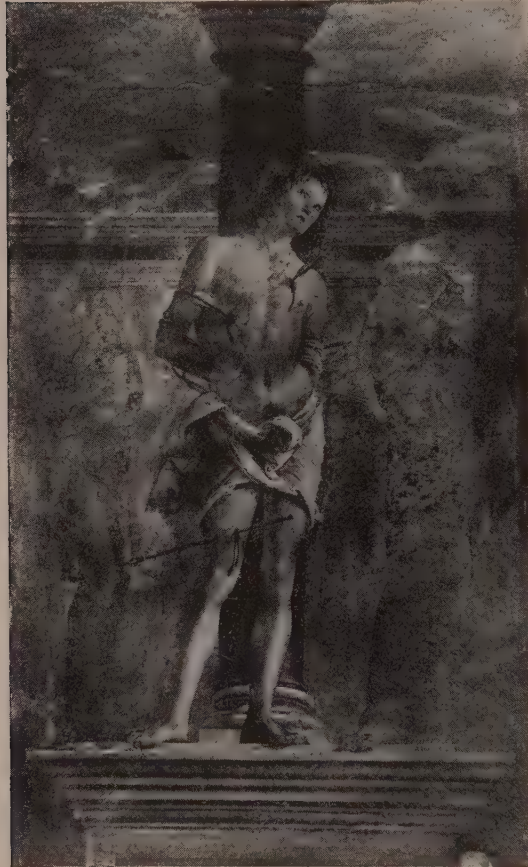
Phot. Alinari.

LE CHRIST EN CROIX. PAR PÉRUGIN

(Galerie des Offices, Florence.)

Florence et fait partie de la « Compagnia dei pittori ». Vasari nous le montre copiant alors, comme tant d'autres peintres du Quattrocento, les fresques de Masaccio à la chapelle Brancacci, dans l'église du Carmine. Des œuvres que mentionne l'historien des artistes italiens, et qui remonteraient à cette époque, il ne reste rien aujourd'hui ; il avait travaillé dans un monastère de San Martino, en dehors de la Porta al Prato, et au Couvent des Camaldoli on conservait de lui un *Saint Jérôme*. Plus tard, nous le retrou-

vons à Pérouse, occupé en 1475 à peindre « a fresco » dans la grande salle du Palais Communal. Cette commande officielle nous prouve qu'il était déjà connu et estimé dans son pays d'adoption ; et il serait en vérité intéressant de pouvoir esquisser un tableau de son activité à cette époque. Mais les éléments précis nous manquent et il faut renoncer à tout essai de recons-



Phot. U. Gnoli.

SAINT SÉBASTIEN, PAR PÉRUGIN

(Cerqueto, près Pérouse.)

truction qui tendrait à les remplacer par des hypothèses hasardeuses ; ni l'*Annonciation* de la Collection Ranieri de Pérouse, ni le *Portement de Croix* du monastère « delle Colombe »¹ ne donnent l'impression d'appartenir à la période de la jeunesse ; y faut-il même voir des œuvres de Pérugin ?

Aussi bien le mieux est-il de déterminer les tendances originales de son art en s'appuyant uniquement sur les œuvres dont on ne peut mettre en doute l'authenticité : le *Saint Sébastien* de Cerqueto, le *Christ en croix* du Musée des Offices, et la fresque de la Chapelle Sixtine. Dans les deux premières Pérugin n'a pas encore trouvé les formules qui feront sa gloire ; il est sous l'emprise de traditions qui dominent sa personnalité, et on ne voit celle-ci se manifester qu'avec hésitation.

Le *Saint Sébastien* est plus florentin qu'ombrien ; le corps

est cerné d'une ligne incisive, et son dessin est digne de cet art pictural qui semble hanté par le prestige de la sculpture². Cependant l'impression n'est pas uniquement de vigueur et d'acuité ; le mouvement de la tête est celui qui lui semblera toujours le plus apte à exprimer l'extase religieuse ; dans

1. Cf. W. Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei*, pp. 161-163.

2. Cette figure de saint Sébastien faisait partie d'un ensemble dont il ne reste qu'une ruine lamentable, où rien de précis ne se peut plus distinguer.

l'attitude même du corps on note déjà un peu de cette « morbidezza » qui sera un des principaux éléments de son succès. C'est le fond de son tempérament qui se manifeste ainsi, presque malgré lui.

Si la fresque de Cerqueto révèle le disciple des Pollaiuoli et de Verrocchio, le *Christ en croix* du Musée des Uffizi (n° 3254) témoigne de l'influence de Signorelli. Vasari cite cette œuvre au nombre de celles que Pérugin peignit pour le couvent de San Giusto, qui fut anéanti au cours du siège de Florence, en 1529. Œuvre importante au même titre que le *Saint Sébastien*, et où se manifeste une tendance générale au caractère. La Madeleine, qui est aux pieds du Christ, a une robustesse et une ampleur de formes dignes d'un disciple consciencieux de Signorelli ; le Saint Jérôme est dessiné avec vigueur, et celui que Pérugin avait laissé au Couvent des Camaldoli devait être d'un aspect identique : « vieux, maigre, sec, les yeux fixés sur le crucifix, et si consumé qu'il res-



SAINT SEBASTIEN, PAR PERUGIN. DÉTAIL
(Cerqueto, près Pérouse.)

semblait à un sujet pour anatomie¹ ». C'est une étude d'un réalisme poussé, à laquelle on ne s'attendrait pas sous le pinceau de Pérugin, tant il est vrai que son tempérament ne se révèle que lentement. A ses maîtres florentins il sacrifie l'idéal de ses premières années ombriennes et, dans le *Christ* des Uffizi, il n'est rien qui rappelle les peintres de Pérouse, sauf peut-être le fond du tableau ; déjà apparaît le pleinairiste, accusant, presque inconsciemment, le contraste entre une certaine rudesse des figures et la douceur des rayons qui éclairent l'horizon. Cette fois, c'est un sentiment

1. Vasari, *op. cit.* III, 569.

nouveau de l'atmosphère qui s'impose à nous ; mais on passe un peu brutalement des teintes sombres du premier plan aux tons délicats du ciel et des collines lointaines.

Pérugin était déjà célèbre lorsque Sixte IV l'appela à Rome. Il fut d'abord chargé de décorer l'abside de Saint-Pierre ; une esquisse rapide et une brève description de Grimaldi ne peuvent nous donner qu'une idée vague de cette fresque, qui fut détruite lorsqu'on reconstruisit l'église Saint-Pierre ; dans l'attitude de l'enfant Jésus et de la Madone on devine pourtant une souplesse qui semble nous éloigner des formules précédemment adoptées par Pérugin.

Or, à cette époque, l'embellissement de la Chapelle Sixtine tenait plus que jamais au cœur de Sixte IV ; ce devenait la grande passion de sa vie ; d'une « hideuse demeure » il voulut faire, selon l'expression de Brandolini, une « demeure magnifique des hommes » ; le 27 octobre 1481, un contrat, retrouvé par Domenico Gnoli, mettait au service du souverain Pontife les talents les plus illustres de Florence : Botticelli et Ghirlandajo ; à leurs noms s'ajoutaient ceux de Pérugin et de Cosimo Rosselli, puis ceux de Signorelli et de Pinturicchio ; sur les murs de la « grande chapelle », ils devaient traiter dix sujets — qui devinrent douze — de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Trois de ces fresques devaient décorer le mur situé derrière le maître-autel : la *Naissance du Christ*, *Moïse sauvé des eaux*, et l'*Assomption*¹ ; l'exécution de l'une d'elles fut confiée à Pérugin et à ses élèves ; c'est au moins Vasari qui l'affirme, et il ajoute que l'artiste y avait portraituré le pape Sixte IV, à genoux. Un dessin de l'Albertina de Vienne reproduit les traits essentiels de cette œuvre², et ne semble d'ailleurs en donner qu'une idée bien lointaine ; si l'on se fiait entièrement à cette esquisse, la fresque disparue aurait été peu digne d'être comparée à la *Remise des clefs à saint Pierre*, décoration autrement importante et significative, qui va nous éclairer sur les tendances du maître, au moment où sa nature ombrienne lutte avec les innombrables réminiscences de l'éducation florentine et signorellienne.

Sur son authenticité, il n'est guère possible d'avoir le moindre doute. Au témoignage de Vasari s'ajoutent les conclusions d'une analyse détaillée de l'œuvre elle-même, qui nous fait saisir ce qui rapproche et ce qui différencie l'artiste ombrien de ses contemporains. Ghirlandajo, Cosimo Rosselli,

1. Ces fresques ont été remplacées, on le sait, par le *Jugement dernier* de Michel-Ange. Notons que celui-ci ne pouvait souffrir Pérugin auquel on attribuait l'*Assomption*. Il le traitait de *goffo nell'arte*.

2. Wickhoff attribue ce dessin à Pinturicchio (*Über einige Zeichnungen des Pinturicchio* dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1884, vol. 19, p. 56).

Signorelli et Botticelli ont une conception de la vie plus dense, plus drue ; ils aiment à mettre en mouvement des foules humaines ; chez Botticelli, c'est l'action qui est le centre de la fresque, et on la voit se développer dans toute son intensité. Dans ces décorations la nature, elle aussi, a son importance ; les rochers, les arbres, les montagnes, auxquels se mêlent de belles architectures, abondent à l'arrière-plan ; cela traduit le désir de meubler une fresque et il arrive même qu'il en résulte quelque surcharge.

Entre tant d'œuvres, si riches et si pleines, la *Remise des clefs à saint*



Phot. Anderson.

LA REMISE DES CLEFS A SAINT PIERRE, PAR PÉRUGIN

(Chapelle Sixtine, Rome.)

Pierre paraît avoir, à première vue, un mérite exceptionnel : l'atmosphère s'y épand largement et avec sérénité ; tous les éléments du tableau baignent dans une lumière douce et chaude qui est, dans l'ensemble austère de la Sixtine, une note d'une admirable jeunesse. Lorsque Botticelli raconte, avec son sentiment si personnel de la mimique expressive, la révolte et le châtiment d'Abiron, de Korah et de Dathan, il donne à cette scène un cadre d'architecture au milieu duquel se dresse l'arc de Constantin, majestueux, et emplissant l'espace au point d'être obsédant par son volume. La conception artistique de Pérugin est toute différente ; les deux arcs de triomphe qui encadrent le temple de forme octogonale semblent exister en fonction de la lumière ; leur masse se dilue dans l'atmosphère ; l'artiste, on

le sent, aime l'élégance des proportions jusqu'à tomber dans la mièvrerie ; les guirlandes qui décorent le sommet des arcs de triomphe, et qui en dénaturent presque le caractère, n'en sont-elles pas la preuve ?

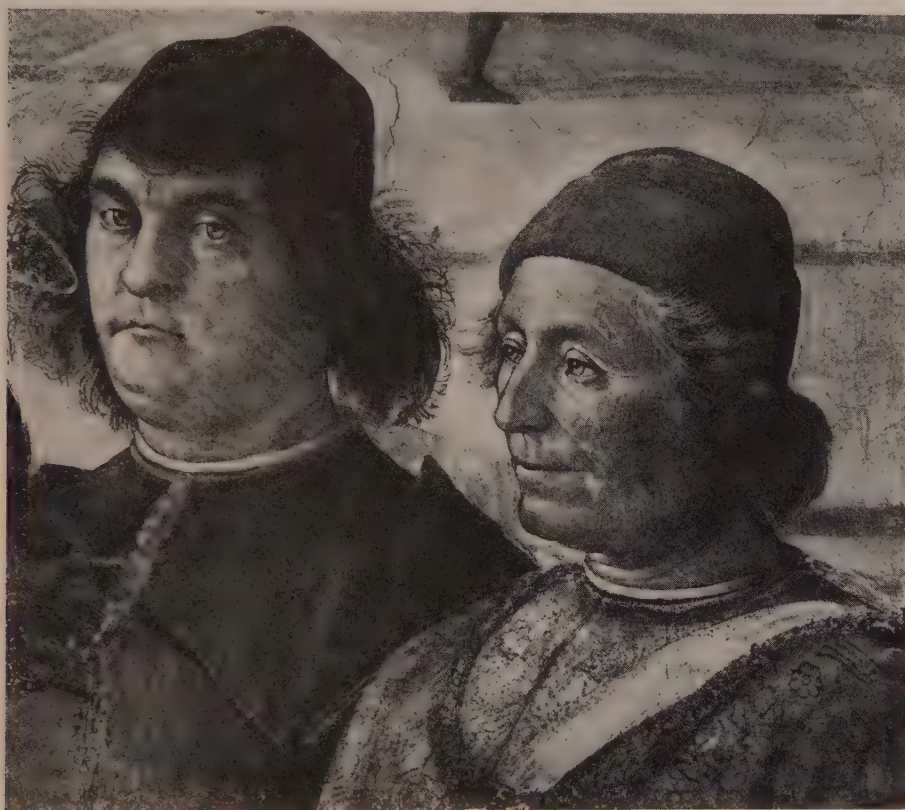
En outre le paysage n'a ni la variété ni la richesse de formes qu'aiment les peintres florentins, ses maîtres ; le souvenir de la nature ombrienne l'emporte à présent sur les principes qu'on lui a enseignés ; la ligne simple de collines légèrement ondulées apparaît comme un thème d'une grande nouveauté ; au quinzième siècle on n'avait pas l'habitude de traiter le paysage avec cette sobriété. Il n'y a nullement chez Pérugin un désir quelconque de stylisation ; il n'oublie aucun des éléments essentiels qui caractérisent son pays natal ; il les vivifie par la lumière ; le paysage a l'air d'être composé et cependant il s'apparente au réel ; il satisfait à la fois le sentiment que nous avons de l'ordre des choses et notre amour de la vérité des contours. En évitant les formes compliquées, en nous donnant une sensation de légèreté et d'aisance, Pérugin saura rendre, mieux que tout autre, l'impression de sérénité. Dans les épisodes de la vie de Moïse, les arbres ont un feuillage abondant et forment, sur le ciel, de larges masses sombres ; au contraire, dans la fresque de Pérugin, les cyprès, les frênes sont légers, aériens ; ils n'encombrent pas le ciel, ils le poétisent. Ne dirait-on même pas que le temple octogonal fait presque partie du paysage ? Les colonnes qui supportent les deux loggias ont des fûts menus et délicats. De style bramantesque, l'édifice, qui ressemble à celui du *Sposalizio* de Raphaël et du *Mariage de la Vierge* du Musée de Caen, est précédé d'un escalier qui forme comme une immense masse lumineuse, qu'animent de nombreux personnages, taches vivantes et colorées.

Tout cela était assez nouveau : c'était la première fois que la lumière devenait l'élément fondamental d'un tableau. L'étude de perspective rappelle Piero della Francesca ; mais si dans les œuvres du maître de Borgo San Sepolcro on voit pour ainsi dire l'espace se matérialiser et la troisième dimension s'imposer avec une vigueur mathématique, on ressent devant la fresque de la Sixtine une impression quelque peu différente : tout ce qui est construction géométrique perd de sa densité ; Pérugin n'aura jamais la hantise des volumes ; ses tendances profondes étaient très éloignées de celles de Piero.

Par d'autres côtés l'œuvre de Pérugin se distingue singulièrement de celles d'un Botticelli ou d'un Signorelli. Il ne cherche pas à mouvoir les foules ou à donner une sensation de force et d'ampleur ; sa composition tend au calme et à la sérénité ; les personnages sont placés les uns à côté des autres, sans qu'il y ait entre la scène centrale et les groupes qui l'encadrent cette cohésion puissante qui caractérise les fresques d'un Giotto ou d'un Masaccio ; il s'ordonnent d'après un rythme qui a son élégance, certaines attitudes ayant déjà ce

nonchaloir et cet abandon qui vont l'emporter dans son système artistique.

Les visages des spectateurs sont tantôt à peine individualisés, tantôt au contraire vigoureusement dessinés; plusieurs d'entre eux sont certainement des portraits : Pérugin avait admiré à Florence l'art de Ghirlandajo et de Gozzoli, habiles à donner à une scène historique l'intérêt d'un événement d'actualité; dans la chapelle du Palais Médicis et



Phot. Anderson.

LA REMISE DES CLEFS A SAINT PIERRE, PAR PÉRUGIN
DÉTAIL DE LA FRESQUE

dans la chapelle Sassetti, à Santa Trinita, les images de patriciens florentins abondaient; à la Sixtine même, la *Vocation des apôtres Pierre et André* rappelait à Pérugin l'enseignement florentin; il en avait largement profité, car ses portraits sont dignes des plus belles effigies de Ghirlandajo; ils se massent derrière les compagnons de saint Pierre, représentés de profil, de face ou de trois quarts. Celui qui les peignit était habile à faire ressemblant, et, sachant observer d'un œil d'analyste les traits d'une physionomie, il donna par là même à son œuvre une allure parfois

énergique, un peu inattendue chez l'Ombrien amoureux de lumière et de nuances colorées.

*
* *

Il n'y a pas la même aisance et la même facilité dans deux autres fresques de la Sixtine, le *Baptême du Christ* et le *Voyage de Moïse* qu'on lui a volontiers attribuées. Crowe et Cavalcaselle avaient eu une juste intuition en affirmant que le *Voyage de Moïse* en particulier n'a pas l'accent d'une œuvre de Pérugin¹; celui-ci donna peut-être des conseils, fit quelques dessins, mais l'ensemble, surchargé, n'est visiblement pas de lui; il se rapproche davantage de l'art d'un Pinturicchio ou de celui d'un Bartolommeo della Gatta qui ne sont arrivés, ni l'un ni l'autre, à cette épuration du goût, à cette limpidité de composition qui donnent tant de charme à la *Remise des clefs*. Le *Baptême du Christ* contient également des détails qui rappellent l'artiste ombrien: le groupe de Dieu le Père et des anges, celui du Christ et de saint Jean-Baptiste; mais il n'est guère possible de l'imaginer peignant le tout. Sa gloire était déjà grande à cette époque; il avait une « bottega », des aides et des disciples; on s'inspirait de ses formules techniques, de ses dessins; on lui demandait des conseils. Pinturicchio travaillait à côté de lui, subissant, en même temps que son influence, celles de Ghirlandajo et de bien d'autres; c'est dans son cercle qu'il faudrait chercher l'auteur du *Baptême du Christ*.

Tenons-nous en donc à la *Remise des clefs*; l'importance de ce bel ensemble est multiple; on y voit survivre les restes de toutes les traditions qui ont successivement dominé l'esprit de Pérugin, et s'y révéler en même temps la tendance intime de son art. Dans son œuvre il n'y a guère de peintures à la fois plus caractéristiques et plus complètes; l'esprit ombrien et l'esprit florentin s'y mêlent harmonieusement. Il suffit de considérer les deux compositions voisines, le *Sermon sur la Montagne* de Cosimo Rosselli et la *Vocation de Pierre et d'André* de Ghirlandajo pour saisir tout l'intérêt de cette formule nouvelle. Le plein air fait son apparition dans l'art italien; la lumière inonde le paysage, la scène et les monuments: les couleurs sont limpides et douces; c'est la clarté d'un beau matin et l'artiste en a rendu la splendeur avec une maîtrise qu'il n'atteindra pas toujours dans la suite. Il a très vite trouvé la formule de synthèse qui caractérise son art; sans aucune hésitation, sans aucun effort, il nous en a donné, à l'âge de trente ans, une des expressions les plus parfaites.

JEAN ALAZARD

1. Crowe et Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, Florence, 1902, t. IX, p. 183.



Phot. Ribeiro.

SALIERE, SUCRIER ET COQUETIER EN OR
PAR FRANÇOIS-THOMAS GERMAIN, 1764
(Musée de Lisbonne.)

L'ARGENTERIE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE AU MUSÉE DE LISBONNE

GRACE à l'heureuse initiative de M. José de Figueiredo, qui a tant contribué à remettre en honneur les Primitifs portugais et qui a littéralement découvert le plus grand d'entre eux Nuño Gonçalves, le charmant Musée de Lisbonne, dont les « fenêtres vertes » s'ouvrent toutes grandes sur l'estuaire du Tage, vient de s'enrichir d'une nouvelle salle consacrée aux chefs-d'œuvre des orfèvres français du XVIII^e siècle, exécutés pour la Cour de Portugal. La récente inauguration de cette annexe est un événement artistique de première importance, non seulement pour le développement du Musée des *Janelas verdes*, mais encore au point de vue de l'art décoratif français et à ce titre elle ne saurait nous laisser indifférents.

On sait que l'orfèvrerie française du XVII^e et du XVIII^e siècle, décimée par les malencontreux édits de Louis XIV en 1689 et en 1701, de Louis XV en 1756, puis quasi anéantie par nos Révolutionnaires a presque totalement disparu de son pays d'origine¹ : pour l'étudier il faut aller aujourd'hui aux

1. La belle exposition d'Orfèvrerie civile française organisée récemment au Pavillon de Marsan et à laquelle ni la Russie ni le Portugal n'avaient contribué, a cependant fait apparaître des richesses insoupçonnées.

deux extrémités de l'Europe, à Leningrad et à Lisbonne où elle a par miracle survécu aux révolutions du ^{xx}^e siècle. La Cour de Portugal avait été en effet avec la Cour de Russie la meilleure cliente des orfèvres parisiens et une grande partie de la production des ateliers des Germain, des Roettiers et des Auguste a été exportée dans ces deux pays. Bénissons cette évasion puisque sans elle l'œuvre de nos orfèvres aurait été se perdre presque tout entière — pour un bien maigre profit — dans les creusets de la Monnaie.

Il suffit de lire les *Mémoires* du duc de Luynes, de parcourir les échos du *Mercur de France* ou de *L'Avant Coureur* pour se rendre compte de la prodigieuse consommation d'argenterie française que fit le Portugal pendant tout le cours du ^{xviii}^e siècle.

« Le roi de Portugal, écrit le comte de Caylus dans sa *Vie de Thomas Germain*¹, satisfait des ouvrages qu'il avait eus autrefois de Germain et qui, dans toutes les occasions où il était question des arts, l'avait toujours regardé comme son conseil, l'occupa pendant les années 1744 et 1745 à six couronnes d'or et beaucoup d'autres ouvrages de différente nature, principalement pour ceux qu'il destinait à la décoration des églises. On y voyait sept grands chandeliers et une croix également de vermeil ; cette dernière pièce du poids de 1200 marcs était destinée avec les chandeliers pour l'église de Maffé (*sic*). »

Le marquis da Foz dans son intéressante étude sur *La Vaiselle de Germain à la Cour de Portugal*² publiée par les soins de son ami José de Figueiredo, suppose que cette garniture d'autel commandée par le roi Jean V fut placée à l'église patriarcale de Lisbonne et qu'elle aurait été détruite lors du tremblement de terre. D'après ce texte, qu'il semble avoir ignoré, la croix et les chandeliers de vermeil ciselés dans l'atelier de Germain étaient destinés en réalité à l'église du célèbre couvent de Mafra où ils se trouvent peut-être encore aujourd'hui.

Si c'est aux orfèvres italiens que le roi de Portugal réserve de préférence les commandes d'orfèvrerie religieuse, pour l'orfèvrerie civile : toilettes, déjeuners, vaisselle de table, il ne se fie qu'au goût parisien et met sans cesse à contribution l'ingéniosité des Germain.

« Le mercredi 17 mai 1752, écrit le duc de Luynes³, Germain, fameux orfèvre de Paris, fit voir au Roi et à la Reine un coquemar et une cuvette d'argent qu'il a faits pour l'apothicaillerie du roi de Portugal. Il y a à ces deux pièces 250 marcs d'argent et elles sont de la plus grande beauté. La façon seule, sans compter les frais de l'étui et du transport, coûtera plus de

1. Manuscrit du Cabinet des Estampes publié par A. Fontaine en 1910.

2. Marquês da Foz. *A Baixela Germain da antiga Côte Portuguesa*. Lisboa, 1926.

3. *Mémoires*, t. XII, p. 17.

20 000 livres. Elles doivent être embarquées incessamment sur un vaisseau portugais qui les attend à Marseille. C'est la vingt-quatrième ou vingt-cinquième pièce faite à Paris, tant par le père de Germain que par lui, pour ce prince. »

En 1766 *L'Avant Coureur* annonce l'exposition dans la maison de M. Germain, rue des Orties, près la Galerie du Louvre, d'un *déjeuner d'or* pour le roi de Portugal et d'une *toilette de vermeil* pour la princesse de



Phot. Ribeiro.

VUE D'ENSEMBLE DE LA SALLE D'ORFÈVRERIE FRANÇAISE
DU MUSÉE DE LISBONNE

Portugal, dorée par le célèbre Gouthière. Lors de la faillite retentissante de 1765, le bilan établi par les consuls signale quatre services en cours d'exécution pour le roi : ce travail était estimé à plus de 600 000 livres.

A la fin du XVIII^e siècle la Cour de Portugal commande encore à Paris quatre seaux à rafraîchir : elle s'adressa cette fois à Robert-Joseph Auguste, ancien apprenti de Thomas Germain, qui s'inspira des modèles à l'antique de Delafosse.

Les grands seigneurs portugais suivent, selon l'usage, l'exemple de leurs souverains. Le Musée du Louvre, si pauvre en orfèvrerie française du XVIII^e siècle, a acquis en 1908 une précieuse écuelle en vermeil de Thomas

Germain, exécutée en 1733, qui porte les armes du cardinal João da Motta e Silva, ministre du roi Jean V¹. En 1757 le duc d'Aveiro, grand maître de la Maison du Roi, qui devait finir sur l'échafaud à la suite de la découverte d'une tentative de régicide, commande par l'intermédiaire d'Edme-François



Phot Ribeiro.

AIGUIÈRE EN VERMEIL
PAR ANTOINE-SÉBASTIEN DURAND, 1753
(Musée de Lisbonne.)

Godin, « seize figures d'argent de 14 pouces et demi de haut, représentant huit nations différentes par hommes et femmes, six paires de flambeaux et six paires de girandoles à cinq lumières ». D'autres pièces d'argenterie portent les armes du comte D. Luis da Cunha.

Ces commandes multiples du souverain et des grands seigneurs expliquent la prodigieuse abondance de l'orfèvrerie française en Portugal. A vrai dire beaucoup d'objets et des plus précieux signalés dans les documents du XVIII^e siècle ont été détruits, égarés ou distraits des collections royales. Quelques-uns se retrouveraient peut-être au Brésil : car lorsqu'en 1821 la colonie proclama son indépendance et élut pour empereur Dom Pedro, fils de Jean VI, roi de Portugal, on procéda au partage de l'argenterie royale et l'empereur en reçut pour sa part un lot assez important². D'autres ont été

recueillis à la suite de ventes plus ou moins clandestines par des collectionneurs étrangers. Mais, malgré toutes ces fuites, le trésor d'argenterie française des Bragance, enrichi des pièces confisquées au duc d'Aveiro, constitue

1. Marquet de Vasselot, Une écuelle de Thomas Germain au Musée du Louvre, *Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art français*, 1908.

2. Ces pièces auraient été fondues, au moins en partie, lors de la chute de Dom Pedro.

encore un fonds d'une richesse fabuleuse : plus de 1250 pièces portant pour la plupart la signature ou le poinçon de François-Thomas Germain.

* *

Jusqu'à une date toute récente, cet inestimable trésor artistique était laissé à la libre disposition du Président de la République portugaise qui s'en



Phot. Ribeiro.

GRAND SURTOUT EN ARGENT
PAR FRANÇOIS-THOMAS GERMAIN, 1757
(Musée de Lisbonne.)

servait au *Palacio das Necessidades* pour rehausser l'éclat de ses réceptions et de ses dîners. Il en résultait que ces pièces admirables étaient soustraites à l'étude des amateurs et des historiens d'art qui n'obtenaient que très difficilement la permission de les voir¹ et que — inconvénient encore plus grave — elles couraient des risques constants de détérioration ou de vol.

Aussi ne saurait-on trop savoir gré à M. José de Figueiredo d'avoir, à force d'instances, persuadé le gouvernement portugais que la place de ces chefs-

1. Lors d'un séjour récent à Lisbonne, on me refusa malgré les aimables démarches de M. de Figueiredo, la faveur de les voir, sous prétexte que ma requête coïncidait avec la préparation d'un banquet.

d'œuvre n'était pas dans les buffets du Président de la République, mais dans les vitrines du Musée. Les voilà grâce à lui définitivement à l'abri et offerts à l'admiration des visiteurs comme à l'étude des spécialistes, dans un cadre digne de leur beauté.

Bien qu'elle ait été prise avec un grand angulaire qui déforme la salle et que pour éviter les reflets, on ait été obligé de sortir de sa vitrine le grand surtout de table, la photographie d'ensemble que nous reproduisons donnera une idée assez juste du goût qui a présidé à cet arrangement. Aucune surcharge, aucune ostentation « manuéline » de mauvais aloi, quoiqu'une collection d'orfèvrerie puisse supporter, mieux que des peintures, un étalage de richesse. Les moulures très sobres des portes en marbre rouge veiné de noir, de belles tapisseries, des meubles de style posés sur le miroir chatoyant d'un parquet en marqueterie composent le décor qui convient à ces pièces splendides en or, en argent, en vermeil : digne pendant français du trésor d'orfèvrerie italienne de l'église San Roque.

Le transfert de l'argenterie des Bragance au Musée des *Janelas verdes* n'aurait-il eu que l'avantage d'assurer définitivement sa sauvegarde et d'améliorer sa présentation qu'il faudrait déjà s'en féliciter : mais cette opération a permis en outre pour la première fois l'examen attentif des poinçons d'orfèvre, de fermier, de corporation, de décharge et cette étude minutieuse entreprise par le directeur du Musée, M. de Figueiredo assisté par son conservateur adjoint M. Luis Keil, a amené deux ou trois découvertes du plus haut intérêt. Certaines attributions proposées à la légère par Germain Bapst ou le marquis da Foz et depuis lors admises sans contrôle devront être désormais rectifiées¹.

La plus importante de ces rectifications concerne la livraison de douze paires de girandoles et de seize figurines en vermeil faite en 1758 au duc d'Aveiro par Edme-François Godin. D'un mémoire adressé par Godin au duc de Choiseul pour obtenir du grand seigneur portugais le paiement de ses fournitures, le marquis da Foz avait conclu un peu vite que ces œuvres admirables devaient lui être attribuées. Mais en y regardant de plus près M. de Figueiredo a constaté que les candélabres portaient le poinçon de Louis Thomas Lehendrick, tandis que les figurines étaient signées des initiales A. N. C. qui ne peuvent être, vu la date, que celles du maître-orfèvre Ambroise-Nicole Cousinet. C'est donc à ces deux artistes qu'il faut restituer ces chefs-d'œuvre : Edme-François Godin n'aurait été en l'occurrence qu'un entrepreneur.

Quelle que soit la beauté des surtouts de table, des soupières ou pots à

1. José de Figueiredo. *A Baixela Germain*. Extrait de la revue *Lusitania*, 1926.

oille, des plats chantournés qui constituent la *vaisselle Germain*, l'attention est surtout attirée par les figurines en vermeil provenant de la confiscation des biens du duc d'Aveiro. Outre que les sculptures en orfèvrerie française du XVIII^e siècle sont rarissimes, celles-ci témoignent d'un art spirituel et charmant. Hautes d'environ 35 centimètres, ces figurines représentent huit nations différentes, symbolisées chacune par un couple, un homme et un femme : Français, Italiens, Espagnols, Anglais, Allemands, Hongrois, Polonais et Chinois. Dans cette suite destinée à un grand seigneur lusitanien, on s'attendrait à trouver un couple de Portugais. Il est étrange que ni l'artiste ni l'auteur de la commande n'y aient songé.

Que Cousinet ait exécuté ces statuettes, ses initiales en font foi. Mais elles soulèvent un problème que M. de Figueiredo ne s'est pas posé et qui cependant mérite d'être discuté. Nous sa-

avons que les orfèvres, qui n'étaient la plupart du temps que de simples praticiens, recouraient aux bons offices des sculpteurs de profession pour établir leurs modèles en cire. C'est ainsi que Thomas Germain avait demandé, en 1742, à Nicolas-Sébastien Adam, dit Adam le jeune, le modèle



Phot. Ribeiro.

LE FRANÇAIS, FIGURINE EN VERMEIL

PAR A.-N. COUSINET, 1758

(Musée de Lisbonne.)

d'un crucifix en argent destiné au roi de Portugal. Son fils François-Thomas fit appel en plus d'une occasion à Pigalle et à Falconet¹ et les délicieux petits Amours qui couronnent le grand surtout de table de Lisbonne pour-



Phot. Ribeiro.

LE CHINOIS, FIGURINE EN VERMEIL
PAR AMBROISE-NICOLAS COUSINET, 1758
(Musée de Lisbonne.)

raient être attribués sans invraisemblance à l'un ou à l'autre. Ne faut-il pas admettre également que les figurines fondues à cire perdue, puis ciselées par Cousinet, avaient été modelées par un des bons sculpteurs parisiens de cette époque ?

La difficulté est de proposer un nom qui ne soit pas purement hypothétique. Le style un peu mièvre, les proportions très allongées des personnages, le jet des draperies semblent exclure Pigalle aussi bien que Falconet. Mais pourquoi vouloir chercher toujours de grands noms ? Il y avait alors parmi les sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc ou les modelleurs de la manufacture de Sèvres plus d'un petit maître qui aurait été capable d'exécuter de pareils modèles.

Il y aurait donc lieu de chercher, selon nous, dans le milieu des collaborateurs de Boucher et de Falconet à la manufacture de Sèvres², héritière de celle de Vincennes.

1. Louis Réau. *Étienne-Maurice Falconet*. Paris, 1922, I, p. 248.

2. E. Bourgeois. *Le Biscuit de Sèvres au XVIII^e siècle*, Paris, 1909. — *Catalogue illustré des modèles de la manufacture de Sèvres*.



LA FRANÇAISE
STATUETTE EN VERMEIL
par Ambroise Nicolas COUSINET, 1757.
(Musée de Lisbonne.)

On a dit que les figurines de Lisbonne ressemblaient à des personnages de Watteau : elles ressemblent encore bien davantage à ces charmants biscuits modelés par Defernex, Suzanne ou La Rue d'après les dessins de Boucher. Comparez les couples du Français et de la Française, du Chinois enjuponné et de la Chinoise en pantalons avec les modèles de Sèvres : le *Porteur de mouton*, la *Bergère assise*, le *Batelier de Saint-Cloud*, la *Batteuse en grange* et vous serez frappé de multiples analogies de style, d'expression, de costume qui vont parfois jusqu'à la quasi-identité. Ce sont des créations de la même veine.

Ces ressemblances frappantes n'ont rien que de très naturel si l'on songe que les mêmes artistes travaillaient pour les céramistes et pour les orfèvres et que les formes de la vaisselle en métal précieux sont souvent calquées sur celles de la vaisselle en porcelaine ou vice-versa. Il y a toujours eu des rapports étroits entre ces deux arts

qui avec des matières premières de valeur très inégale visent au fond à satisfaire les mêmes besoins. C'est ce que confirment une fois de plus les délicieuses poupées en vermeil du Musée de Lisbonne : transposition en métal précieux des modestes biscuits en pâte tendre de la manufacture de Sèvres.

Mais ne peut-on serrer le problème de plus près et arriver à une attribution



Phot. Ribeiro.

LA CHINOISE, FIGURINE EN VERMEIL

PAR A.-N. COUSINET, 1758

(Musée de Lisbonne.)

plus précise? Ambroise-Nicolas Cousinet (1719-1788), héritier d'une dynastie d'orfèvres remontant au début du xvii^e siècle, avait un frère Henri-Nicolas qui fut témoin à son mariage le 5 août 1749 et s'intitule sur cet acte *sculpteur de Son Altesse Royale Monseigneur le Prince de Condé*¹. Nous savons que ce frère avait travaillé à Chantilly dans un atelier installé par le duc de Bourbon pour imiter les ouvrages de la Chine : indication précieuse puisqu'elle nous prouve qu'Henri-Nicolas Cousinet eut l'occasion lui aussi, comme Defernex et Suzanne à Sèvres, de créer des modèles d'ouvrages en porcelaine. L'Académie Royale ne lui ouvrit pas ses portes; en revanche il joua un rôle assez actif à l'Académie de Saint-Luc² où il fut reçu le 8 mars 1749 et promu adjoint à recteur le 19 octobre 1763.

Parmi les œuvres qu'il exposa en 1751, 1752 et 1756 aux Salons de cette Académie, nous ne voyons rien qui rappelle les figurines de Lisbonne : ce ne sont que sujets allégoriques (*La Générosité*, *L'Amitié*), mythologiques ou religieux. Ainsi l'attribution que nous proposons demeure jusqu'à plus ample informé une simple hypothèse. Mais n'est-il pas licite, vraisemblable et tentant de supposer que l'orfèvre Ambroise-Nicolas Cousinet, ayant un frère sculpteur en pleine activité, s'adressa de préférence à lui pour modeler les figurines dont il avait reçu la commande?

Il m'a paru en tout cas intéressant de soumettre cette hypothèse aux historiens de l'orfèvrerie française du xviii^e siècle, dans l'espoir qu'ils découvriront quelque jour un document pour la confirmer... ou la ruiner.

LOUIS RÉAU

1. Ce renseignement est consigné par M. Henry Nocq dans son magnifique ouvrage sur *Le Poinçon de Paris* dont le premier volume vient de paraître.

2. J. Guiffrey. *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*. Paris, 1915.



Phot. Librairie de France.

VUE DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867

PAR ÉDOUARD MANET

(Collection Angelet, Paris.)

ÉTUDES SUR MANET

I. — MANET ET BERTHE MORISOT

C'EST en 1868 que Manet fit la connaissance de la famille Morisot. Le conseiller référendaire à la Cour des Comptes Tiburce Morisot avait un fils auquel il avait donné son propre nom et trois filles dont l'aînée Yves était alors déjà mariée. Les deux autres, Edma et Berthe, étudiaient la peinture. Mais un mariage avec un officier de marine allait bientôt mettre un terme à la carrière artistique d'Edma, tandis que Berthe était marquée de la vocation que rien ne peut rompre. Après comme avant son mariage, elle fut une artiste, la plus exquisement originale sans doute des femmes peintres, qui n'ont jamais été plus nombreuses qu'en France depuis deux siècles. Ce mariage, d'ailleurs, qui eut lieu en 1874, ne l'éloignait pas du monde des arts, puisqu'il faisait d'elle la femme d'Eugène Manet, la belle-sœur d'Édouard. Les deux jeunes filles, après avoir failli être dégoûtées de la peinture par leur premier maître Chocarne, avaient travaillé sous l'intelligente direction du romantique lyonnais Joseph Gui-

chard. Puis, elles avaient eu le grand honneur de fréquenter quelque peu l'atelier de Corot et de recevoir les conseils de ce maître qui n'eut jamais à proprement parler d'élèves, mais qui témoigna beaucoup de bienveillance à ces deux jeunes filles si bien douées, à Berthe surtout.

D'après les souvenirs de famille recueillis par M. Armand Fourreau dans un livre récent¹, dès 1860, Berthe Morisot et sa sœur, qui étaient fort assidues au Louvre, soit pour y écouter les leçons de Guichard, soit pour y peindre elles-mêmes d'après les maîtres, et qui connaissaient déjà Fantin-Latour et Bracquemond, comme elles familiers de la Galerie italienne, avaient remarqué un jeune homme qui interprétait avec une étonnante virtuosité les maîtres classiques. C'était le temps où Manet faisait sa célèbre copie de la *Vierge au lapin* de Titien et reproduisait fidèlement le *Portrait de Tintoret* par lui-même. Or Berthe Morisot prenait alors pour modèle Véronèse en copiant le *Calvaire* et le *Repas chez Simon*. Il n'est donc pas bien téméraire de supposer que des paroles sympathiques purent être échangées, sous les auspices des grands Vénitiens, entre ces jeunes filles, chaperonnées par leur excellent professeur, et cet Édouard Manet qui était alors comme toujours un enfant terrible et charmant, spirituel et d'une distinction parfaite, tel enfin que Berthe le jugera quelques années plus tard quand, après le Salon de 1869, elle écrit à sa sœur, devenue M^{me} Pontillon : « J'ai trouvé Manet, le chapeau en soleil, l'air ahuri ; il m'a priée d'aller voir sa peinture, parce qu'il n'osait s'avancer. Jamais je n'ai vu une physionomie aussi expressive. Il riait, avait un air inquiet, assurant tout à la fois que son tableau [le *Balcon*] était très mauvais et qu'il aurait beaucoup de succès. Je lui trouve décidément une nature charmante, qui me plaît infiniment²... »

Cependant sept ou huit ans passèrent avant que des relations régulières fussent établies, et ce fut Fantin qui servit d'aimable intermédiaire entre les deux familles. Parmi les nombreux documents nouveaux que nous apporte M. Moreau-Nélaton dans les deux gros volumes qu'il intitule modestement, à son ordinaire, *Manet raconté par lui-même*³, une lettre de Manet à Fantin, fort curieuse à plus d'un titre, nous montre qu'à la date du 26 août 1868, la connaissance était récente. « Je suis de votre avis, écrit Manet : les demoiselles Morisot sont charmantes. » Puis, peut-être pour cacher des sympathies trop rapides, il fanfaronne sur un ton qui n'est pas d'un goût parfait : « C'est fâcheux qu'elles ne soient pas des hommes. Cependant,

1. *Berthe Morisot*, Paris, Rieder, 1925.

2. Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, Paris, Laurens, 1926, t. I, p. 108.

3. *Op. cit.*, t. I, pp. 102-103.

elles pourraient, comme femmes, servir la cause de la peinture en épousant chacune un académicien et en mettant la discorde dans le camp de ces gâteux. Mais c'est leur demander bien du dévouement. » Puis le galant homme réparait et, sous la formule très correcte qu'il emploie, on devine tout autre chose que de la froideur : « En attendant, présentez-leur mes hommages. »

Tout de suite, en effet, il s'intéressa au talent de Berthe, la plus jeune des trois « demoiselles Morisot » ; tout de suite il subit le charme de son esprit et de toute sa personne.

En 1868, Berthe Morisot n'était pas une débutante. Elle avait largement



VUE DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867

PAR BERTHE MORISOT

(Collection Jacques Doucet, Paris.)

profité de ses longues séances au Louvre ; elle n'avait pas tiré moins de fruit de ses visites à l'atelier de Corot. On connaît de charmantes et intelligentes copies qu'elle exécuta d'après Corot ; elles valent au moins ses copies d'après Véronèse. Elle fit mieux. C'est l'esprit de Corot, transposé d'un ton avec une finesse et une douceur féminines, qui anime telle vue du *Port de Lorient* qu'on peut admirer chez M. Gabriel Thomas, ou ce petit chef-d'œuvre qui appartient aujourd'hui à la collection Jacques Doucet : *Paris vu du Trocadéro*. Elle avait exposé aux Salons de 1865, de 1866 et de 1867 : son envoi à ce dernier Salon était justement cette « vue de Paris prise des hauteurs du Trocadéro en aval du pont d'Iéna ».

On peut dire qu'il y eut un échange de bons offices entre elle et Manet.

Il lui donna des avis et surtout des exemples. Elle s'imprégna de son esprit, mais elle ne l'imita pas plus qu'elle n'avait imité Corot. Il ne serait même pas très difficile de trouver au moins un cas ou deux où les rôles se trouveraient renversés. Le tableau de Manet intitulé *L'Exposition Universelle de 1867* est une vue prise presque exactement à l'endroit où s'était placée Berthe Morisot un an auparavant. Il y a une évidente ressemblance entre les deux œuvres. Manet avait plus que probablement remarqué au Salon la toile de la jeune fille avec laquelle il n'était pas encore en relations de familiarité, mais qui n'était pas pour lui une inconnue. Ce n'est pas offenser la mémoire d'un des plus grands peintres de notre pays et de tous les temps que de dire qu'ayant emprunté l'idée d'un tableau à une femme, il n'a pas fait mieux qu'elle. L'élève l'emporte sur son futur maître. Ici d'ailleurs Berthe Morisot fait penser à Corot plus qu'à Manet.

C'est ainsi qu'elle a passé à travers les expériences de sa vie d'artiste : Corot d'abord, Manet ensuite et, à la fin, Renoir, se reflètent dans son œuvre et elle n'eût pas songé à le nier, mais ces influences n'ont pas nui à sa personnalité, elles ont seulement soutenu et nourri ses dons originaux. Elle ne voulut jamais, comme d'autres femmes, faire l'homme et viser à la force. Femme elle resta en tout, et femme du monde, par son goût, sa distinction innée, et la légèreté d'une main qui, selon un mot aussi spirituel que juste, fait un tableau comme une modiste fait un chapeau.

Conseillère sûre, à l'occasion, elle fut aussi pour Manet un modèle amicalement dévoué. Tout ce qu'il peignit d'après elle est de sa meilleure veine. En guise de coup d'essai, elle figura en pied dans le grand tableau du *Balcon*, qui fut exposé au Salon de 1869 et que le legs Caillebotte a fait entrer au Luxembourg. C'est elle qui est assise au premier plan, tenant un éventail, la main appuyée à la rampe, et le regard intense de ses grands yeux sous l'arc tendu des sourcils fait comprendre un passage de la lettre que j'ai déjà citée. « Ses peintures », écrit Berthe Morisot à sa sœur, M^{me} Pontillon, « produisent, comme toujours, l'impression d'un fruit sauvage ou même un peu vert. Elles sont loin de me déplaire ». Suivant l'usage presque constant du monde à l'égard des portraits, surtout des portraits de femmes, on lui avait dit sans doute : « Quelle horreur ! Ce Monsieur Manet ne vous a vraiment pas flattée ! » Mais elle est trop artiste pour se laisser impressionner par les propos des gens qui ne comprennent rien à la peinture, et l'on voit bien qu'elle n'est pas du tout mécontente de son portraitiste : « Je suis plus étrange que laide, continue-t-elle. Il paraît que l'épithète de femme fatale a circulé parmi les curieux ».

Peu après, en 1870, elle inspirait à Manet une de ses toiles les plus parfaites, la plus belle peut-être des effigies féminines sorties de sa main.

Dans une robe blanche légère, elle est nonchalamment assise sur un sofa, le buste un peu renversé ; le contre-jour met du mystère sur son fin visage,



Phot Giraudon.

LE BALCON, PAR EDOUARD MANET

(Musée du Luxembourg, Paris.)

tandis que les grands yeux noirs semblent suivre une rêverie profonde et presque douloureuse. La toile s'appelait seulement le *Repos*, quand elle fut exposée au Salon de 1873 ; elle porte encore ce nom à New-York, dans la collection Vanderbilt, dont elle est l'un des joyaux. Mais c'était un portrait,

un admirable portrait : on ne saurait assez admirer la suprême distinction dans le négligé hardi de la pose, ce je ne sais quoi de farouche qui perce sous l'élégance mondaine et, répandu sur le tout, un charme qui n'avait pas été encore senti.

En dehors de ces deux grandes œuvres, combien de portraits en buste, de profil ou de face, avec ou sans chapeau, nous conservent les traits de cette femme d'élite et toutes les nuances d'expression de ses yeux et de son visage ! Ces yeux surtout, aux larges prunelles, où il voit tant d'ardeur et de mélancolie, Manet ne se lasse pas de chercher à en rendre l'énigme fascinante. Même lorsqu'il la représente prête à sortir, coiffée d'un chapeau à la mode, un bouquet de violettes piqué à son corsage, avec l'air aimable et presque gai, ou au moins détendu qu'il est convenable de porter dans l'accomplissement des devoirs mondains, c'est le regard des larges yeux dans la demi-teinte du contre-jour qui fait de cette toile plus et autre chose qu'un charmant portrait de jeune femme et lui donne un prestige mystérieux d'apparition. Ailleurs, c'est Berthe Morisot en deuil, et plus que jamais ses yeux, comme on dit, dévorent son visage. Une autre fois, le peintre semble avoir voulu refaire une composition analogue, pour la pose et le sentiment, à celle qui lui avait si bien réussi, dans le *Repos*. M. Moreau-Nélaton¹, instruit par M^{me} Ernest Rouart, c'est-à-dire par la propre fille du modèle, nous rapporte ce que devait être, ce que fut un instant cette toile : Berthe Morisot, presque couchée sur un sofa, en robe noire avec des bas blancs et de petits souliers roses, étendait le bras sur le dossier. Mais plutôt que de corriger une faute dont il ne s'aperçut qu'une fois son travail terminé, Manet eut un de ces mouvements d'impatience auxquels il ne résistait guère, coupa la toile en deux et détruisit tout le bas de la figure. Il ne reste aujourd'hui que le buste enfoncé dans les coussins et la tête un peu renversée avec ses grands yeux rêveurs ; même dans cet état de mutilation, c'est une des plus belles et captivantes images de Berthe Morisot pieusement conservées par M. et M^{me} Ernest Rouart dans leur musée intime².

En plus petit format, Manet se plaît aussi à peindre cette amie d'élection, debout ou assise, dans des études rapides qui saisissent la grâce nerveuse de ses attitudes. Deux de ces petites toiles font penser à Goya. Dans l'une, Berthe Morisot, tout en noir, s'avance, une main sur la poitrine, son soulier dépassant le bord de la jupe. L'autre, qui date de vers 1872, appartient déjà au Musée du Louvre, quoique encore en position d'attente

1. *Op. cit.*, t. II, pp. 1-5.

2. M. Moreau-Nélaton a énuméré à peu près, je crois, tous les portraits de Berthe Morisot par Manet et les a pour la plupart reproduits dans son ouvrage. Voy. fig. 113, 119, 157, 158, 159, 160, 165, 166.

au Pavillon de Marsan, dans la collection Moreau. Fatiguée sans doute d'avoir trop longtemps travaillé debout devant son chevalet, la charmante artiste vient de se jeter sur une chaise, les jambes croisées, un pied en avant sur un tabouret ; son éventail levé lui cache une partie du visage, faisant à sa tête une bizarre couronne de plumes, semblable au diadème d'un chef indien ; mais, au-dessous, son regard apparaît ou au moins se devine, comme entre les barreaux d'une grille.

Degas avait eu une idée analogue dans l'originale esquisse intitulée *Lyda* : une jeune femme debout, telle probablement qu'il l'avait observée dans une tribune, aux courses¹, est représentée portant à ses yeux une lorgnette qui masque presque entièrement son visage. A cette époque où régnait chez les meilleurs dans la peinture un esprit d'audace et de conquête, où l'on rêvait sans cesse de lutte contre les préjugés et de Bastille à emporter, la résistance du public et de la critique à des œuvres que leurs auteurs avaient conscience d'avoir faites justes et raisonnables,

tourna plus d'une fois les artistes au défi et au paradoxe. Il y a eu alors souvent entre frères d'armes, spécialement entre Manet et Degas, une sorte de concours à qui introduirait le premier dans le domaine de l'art les motifs inédits et les gestes jusque là proscrits. Il semble bien que la priorité



Phot. Durand-Ruel.

LE REPOS, PAR ÉDOUARD MANET

(Collection Vanderbilt, New-York.)

1. Une étude de cette *Dame à la lorgnette*, à peine ébauchée dans le coin d'une peinture à l'huile sur papier où l'on voit aussi deux jockeys passant sur leurs chevaux (3^e vente Degas, n^o 37), confirme que c'est bien aux courses que Degas a vu sa « *Lyda* ».

appartienne le plus souvent à Degas ; par exemple pour les tableaux de courses, pour les motifs tirés du café-concert et pour les nus de cabinet de toilette. C'est encore le cas ici, avec cinq ou six ans d'avance.

Je dois m'expliquer cependant sur la date que j'attribue à *Lyda*. Cette date n'est pas conforme à celle que M. P.-A. Lemoisne a enregistrée dans son *Degas* publié en 1912. Ce n'est qu'après bien des réflexions et des hésitations que je me résous à cette dissidence. Car on sait, et l'auteur d'un *Degas* postérieur à celui de M. Lemoisne sait mieux que personne, quelle confiance mérite le critique qui le premier nous apporta le fruit d'une enquête minutieuse et méthodique sur un sujet où régnaient jusqu'alors la confusion et l'obscurité. Grâce à ses relations personnelles avec Degas, il avait pu interroger l'artiste lui-même, rare privilège, et, faveur non moins singulière, obtenir des réponses. Or, M. Lemoisne datait *Lyda* de 1877¹. A ma demande, il a bien voulu rechercher dans ses papiers le dossier relatif à cette petite toile. Il n'y a pas trouvé la preuve formelle que la date inscrite par lui eût été fournie par Degas. Mais, en l'absence d'autre indication, il considère la chose comme extrêmement probable. « Degas, ajoute-t-il, a pu se tromper. Je dois cependant noter que sa mémoire était en général très précise. »

Degas, en effet, n'avait pas perdu le souvenir du modèle ni de la curieuse esquisse à laquelle le nom de ce modèle était attaché, et c'est lui qui fit savoir à M. Lemoisne qu'il avait un beau jour donné cette peinture à Puvis de Chavannes. Sans compter les raisons personnelles qui pouvaient intéresser l'un des peintres comme l'autre à la jeune femme que Degas avait surprise dans cette pose insolite, il ne faut pas trop s'étonner que l'auteur de la *Vie de Sainte Geneviève* et du *Bois Sacré* ait pu avoir quelque plaisir à posséder cette humoristique image de la femme moderne. N'oublions pas que Puvis, parfait gentleman et grand poète, fut un bon vivant qui aimait rire à ses heures et qui se délassait volontiers de ses grands travaux par la caricature.

En dépit de toutes présomptions, inductions et déductions, je reste convaincu que Degas s'est trompé ou du moins que son témoignage doit être interprété, si c'est Degas, comme je l'admets, qui a indiqué la date de 1877. Degas, toujours insatisfait, a gardé indéfiniment ses peintures, pastels et dessins dans son atelier et indéfiniment aussi, il les faisait passer et repasser sur le chevalet, reprenant un détail, corrigeant, modifiant selon son humeur du moment. On sait qu'il continua cette dangereuse pratique jusque dans sa vieillesse, alors qu'il était déjà presque aveugle et que les résultats en furent trop souvent fâcheux.

Le Louvre même nous offre un exemple significatif. Un tableau qui a une

1. Collection « L'Art de notre temps », p. 69.

importance historique, étant le premier en date de ceux où apparaît une vision moderne des courses, celui qui au catalogue Camondo porte le titre : *Courses de gentlemen ; avant le départ*, a été repris et en partie repeint vers 1880. Mais heureusement l'artiste ne toucha pas alors à la signature qui nous conserve cette précieuse indication documentaire : *Degas, 1862*.

L'aventure de *Lyda* a pu être analogue. Cette date de 1877, demeurée dans la mémoire de Degas, se rapporte peut-être à une reprise de la peinture ou au don qu'il en fit à Puvis de Chavannes. Ou bien, — hypothèses aussi plausible, — Degas a pu prendre sur place, aux courses, un simple croquis sur une feuille de papier et, dix ou douze ans après, s'en servir pour faire un petit tableau. C'était chez lui une méthode presque constante. N'est-ce pas précisément ce qu'il a fait pour un autre tableau de la collection Camondo : *Devant les Tribunes* ? Pour composer cette vive



Phot. Bernheim Jeune.

PORTRAIT DE BERTHE MORISOT
DIT AU BOUQUET DE VIOLETTES
PAR EDOUARD MANET
(Collection Ernest Rouart, Paris.)

nistes et qui date probablement de la même année, Degas a utilisé des études beaucoup plus anciennes, entre autres, un dessin qui est de 1866 (*Vingt dessins de Degas*, publiés par Manzi, n° 7). Quant à Manet, un dessin suffisait amplement pour lui donner une idée qui s'est tout de suite transformée dans son imagination.

Ainsi dégagés de toute obligation impérieuse à l'égard de la date,

considérons la peinture en elle-même. Tout dans le costume nous parle d'une époque antérieure à 1870. Petit chapeau ovale et plat soulevé en arrière par le haut chignon et fortement incliné sur le front, corsage demi-flottant à longues manches et à basquines, serré à la taille par une ceinture, et surtout cette jupe ballonnée qui n'est plus exactement la jupe à crinoline, mais qui garde encore quelque chose de la rondeur et de l'ampleur imposées par les baleines et les cerceaux de naguère. Ce sont à peu près les formes que nous montre le *Balcon* de Manet, lequel date de 1869. Après 1870, les dernières influences de la crinoline disparaissent comme si elles étaient un symbole du Second Empire que s'empresse d'effacer la République. La jupe, à travers toutes sortes de variantes d'année en année, évolue dans un tout autre sens. Elle conserve de l'ampleur, mais cette ampleur est reportée en arrière, où elle donne naissance à cette bizarre invention qu'on appelle « tournure » et sur laquelle se drapent les plis de la double jupe. Par devant, au contraire, la jupe tombe droit, plutôt serrée aux genoux et n'a plus rien de cette cloche ronde, partout à égale distance du corps, que nous voyons à la *Lyda* de Degas.

J'en étais là de mon enquête, lorsque mon ami Ernest Laurent, aussi fin critique qu'excellent peintre, me fournit un argument décisif. Je lui avais exposé mon raisonnement fondé sur le costume de Lyda et il avait approuvé. En feuilletant par hasard les catalogues des ventes Degas qui contiennent tant d'esquisses et de dessins précieux pour la connaissance de l'œuvre du maître, il tomba sur la page 113 du catalogue de la 2^e vente (11-13 décembre 1918). Là, sous le n° 210, sont réunis trois feuillets portant chacun un portrait de Manet, les trois portraits étant évidemment contemporains entre eux et du même temps que les admirables dessins bien connus qui appartiennent à M. Ernest Rouart et que j'ai reproduits dans mon ouvrage sur *Degas* (pl. 14 et 15). Les dessins de la collection Ernest Rouart datent de vers 1865. Dans la notice que je leur ai consacrée, je les rapprochais des trois dessins ci-dessus mentionnés et de deux croquis ayant passé dans la 4^e vente (n° 248). Or, que voyons-nous sur l'un des feuillets de la 2^e vente, celui qui nous montre Manet debout, le chapeau haut de forme sur la tête, les deux mains dans les poches de son veston ? Dans le coin à gauche, en haut, à peine indiquée d'un trait léger, mais très reconnaissable, apparaît une femme debout portant à ses yeux une lorgnette. Deux conclusions s'offrent immédiatement à notre esprit : d'abord que, chez Degas, l'idée de représenter une femme dont le visage serait en partie masqué par une lorgnette remonte aux environs de 1865, ensuite que le même Degas s'est vraisemblablement entretenu de cette idée avec Manet, tandis que celui-ci posait devant lui. Ainsi se trouvent établis par un document irréfutable la date de la vision

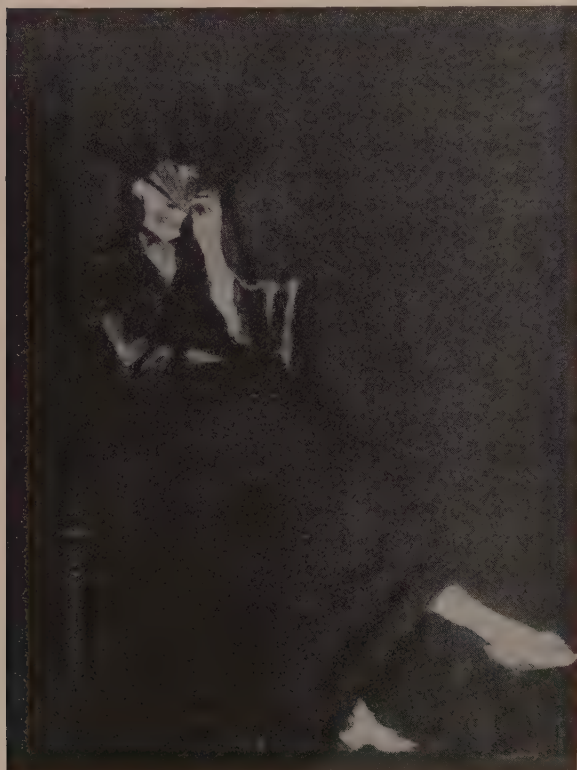
que Degas eut de *Lyda* aux courses et le lien entre Degas et Manet sur ce thème paradoxal : un portrait vraiment ressemblant d'une femme qui cache son visage.

Du premier coup, Degas a poussé loin, presque à l'extrême, l'inattendu et le bizarre, car il s'en faut de peu que sa lorgnette ne transforme *Lyda* en une sorte de créature apocalyptique ayant à la place des yeux deux grosses lentilles de verre, tandis que l'éventail de Manet n'altère en rien la grâce féminine. Mais tous deux se tirent merveilleusement d'affaire, chacun à sa façon, Degas avec son esprit hardi et son ironie mordante qui se jouent dans le paradoxe comme dans leur élément naturel, Manet avec sa facilité de grand peintre né et son élégance d'homme du monde.

II. — SUR LES SOURCES D'INSPIRATION DE MANET.

Nous avons conservé fort peu d'œuvres de Manet antérieures aux années 1860-61. Il semble avoir été impitoyable à ses essais de jeunesse. Un des tableaux, qui ont échappé à ces destructions volontaires, est une composition dont les commentateurs ont peu parlé, à cause sans doute de son caractère ambigu. Manet cependant ne la dédaignait pas, puisqu'il l'avait fait figurer dans son exposition d'ensemble, à l'avenue de l'Alma, en 1867 : il lui avait alors donné ce simple nom peu propre à résoudre l'énigme : *Paysage*. On l'appela ensuite la *Pêche*. C'est une composition en largeur que traverse de part en part une rivière. Au milieu on voit une barque conduite à la perche par un étrange marinier demi-nu d'allure mauresque ; elle porte aussi un pêcheur qui relève son filet. A terre, sur la rive opposée, un autre pêcheur tend sa ligne. Au loin un clocher pointe sur la colline dans l'espace libre qui s'ouvre entre deux bouquets d'arbres. Tout le premier plan est occupé par une bande de terrain parallèle à la rivière : dans l'angle de droite s'avancent deux personnages en galant costume du ^{xvii}^e siècle, précédés d'un lévrier. C'est Manet lui-même qui a pris, ou peu s'en faut, les habits et l'allure de Rubens, et la dame à qui il semble faire les honneurs de la promenade porte une haute collerette, des manches bouffantes et un vertugadin comme sous le principat de l'archiduchesse qui gouvernait vers 1620 les Pays-Bas ; mais on reconnaît le visage d'une très moderne Flamande, ou plutôt Hollandaise, celle qui sera bientôt M^{me} Édouard Manet. M. Moreau-Nélaton, qui a rassemblé tant de documents et de renseignements sur toutes les phases de la vie de Manet et qui a réussi presque toujours à nous donner la clé des problèmes demeurés douteux, reproduit cette composition fantaisiste et suppose que le motif en est plus

ou moins directement inspiré de la campagne de Gennevilliers¹. Le grand-père de l'artiste, Clément Manet, avait été longtemps maire de cette commune suburbaine : il y possédait une propriété qui se transmettait de père en fils depuis deux siècles. Peut-être, en effet, tel ou tel détail, ces arbres, par exemple, ou ce clocher, ne sont-ils pas sans ressemblance avec ce que le



Phot. Yvon.

LA FEMME A L'ÉVENTAIL
 PORTRAIT DE BERTHE MORISOT
 PAR EDOUARD MANET

(Donation Moreau-Nélaton, Musée des Arts décoratifs, Paris.)

jeune Édouard pouvait voir lorsqu'il visitait le berceau de sa famille. Il y allait assez souvent et y resta toujours attaché. Après qu'il eut disparu, suivi de près par sa mère, c'est là que Mme Édouard Manet se retira. On a dit que le paysage du *Déjeuner sur l'herbe* a la même origine. Cependant ce n'est pas à Gennevilliers, c'est au Louvre que Manet a été chercher l'idée, la disposition et tous les éléments principaux de son tableau de la *Pêche*. Il y a au Louvre deux toiles d'Annibal Carrache, intitulées la *Chasse* et la *Pêche*, qui sont des exemples remarquables de la veine rustique de ce peintre avant que les souvenirs de sa Bologne natale se fussent effacés devant la conception romaine du paysage classique. Il suffit de jeter un

coup d'œil sur la seconde de ces toiles pour voir d'où vient la *Pêche* de Manet. Celui-ci a un peu simplifié la scène et, je ne sais pourquoi, — à moins que ce ne soit parce qu'il lui plaisait de jouer un instant le personnage de Rubens, — il a substitué les modes de 1620 à celles de 1590. Mais l'emprunt est aussi évident que dans le cas du *Déjeuner sur l'herbe*. Ne nous étonnons pas

1. *Op. cit.*, t. I, p. 29, fig. 16.

qu'en 1860 Manet prit ses inspirations chez Carrache, puisque, trois ans plus tard, un de ses tableaux les plus célèbres nous le montre agissant de même avec Raphaël.

On sait en effet — et on ne le sait que depuis dix-huit ans¹ — que la disposition des trois figures principales dans le *Déjeuner sur l'herbe* est pour ainsi dire calquée sur le *Jugement de Paris* de Raphaël, par l'intermédiaire d'une gravure de Marc-Antoine Raimondi. Manet a négligé les protagonistes de l'action, le berger Paris et les trois déesses. Mais à droite on voit un groupe de deux Fleuves assis à côté d'une Naiade au milieu des roseaux ; Manet n'a eu qu'à revêtir les deux demi-dieux d'habits à la mode du Second Empire, en leur laissant leurs barbes et en mettant une mince badine dans la main où Raphaël avait mis une palme. Quant à la nymphe parisienne, elle n'avait rien à changer dans son costume ; elle resta aussi nue que la Naiade, nous regardant avec la même tranquille ingénuité.

Deux faits si pareils et si rapprochés ne sont pas fortuits. On peut croire qu'il y a là un trait de la psychologie de l'artiste. Les raisons qui déterminent Manet sont peut-être assez

complexes. Du jeu sans doute et même un peu de mystification. Il s'amuse de penser que personne ne devinera comment ni où il a trouvé le motif de son tableau. Chose curieuse chez un homme d'une nature si impétueuse, si franche, si ouverte ; non seulement il n'a jamais révélé, à propos de la *Pêche*, qu'il avait regardé le tableau de Carrache et l'on n'a guère paru y



Phot. Durand-Ruel.

LYDA, PAR DEGAS

1. Par un article de M. Gustav Pauli, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908.

faire attention jusqu'aujourd'hui ; mais lorsqu'il fut si violemment, si injurieusement, si injustement malmené pour son *Déjeuner sur l'herbe*, il s'est interdit la réplique toute prête qui aurait pu confondre les assaillants : « Ce tableau que vous trouvez ridicule, c'est point pour point une composition de Raphaël ! »

Voulait-il cacher ses méthodes de travail et le secret mécanisme de ses facultés inventives ? Il est de fait que Manet semble avoir très peu parlé de lui-même en tant qu'artiste, de ses idées et de ses goûts en art. Les boutades qu'on nous rapporte ne manquent pas d'intérêt, mais elles sont des traits de caractère, elles nous éclairent sur l'humeur de Manet et même sur sa tournure d'esprit ; elles ne laissent rien voir qui ressemble à une doctrine. On en dira autant des lettres qui nous ont été conservées : des billets, pour la plupart agréables, vifs, sympathiques, mais où le peintre ne paraît guère. On en trouverait à peine une ou deux pour faire exception, et on n'en est que plus reconnaissant à M. Moreau-Nélaton à qui nous devons de les connaître. En août 1865, Manet écrit de Madrid, à Fantin-Latour, une longue lettre où il raconte avec assez de détails ses impressions du Prado¹. On y lit une véritable déclaration d'amour pour Vélasquez. C'est « le peintre des peintres ». Tout s'efface devant lui. L'enthousiasme, cependant, n'étouffe pas chez Manet l'esprit critique. Au contraire, mieux instruit par les chefs-d'œuvre qu'il a vus à Madrid, il juge en quelques mots très nets les tableaux du Louvre attribués à Vélasquez, y compris ces *Petits Cavaliers* qui naguère lui plaisaient tant et dont il a fait plusieurs copies ou interprétations libres. Mais, dans cette lettre, il y a un passage qui nous étonne, qui paraît presque aussi énigmatique que le silence du même Manet sur son emprunt à Raphaël. Après Vélasquez, Manet arrive à Goya. On l'attendait là. Il ne pouvait pas éviter la question. A-t-on assez dit et redit qu'il pastichait Goya ? Il n'a certainement pas oublié ni l'article de Thoré dans l'*Indépendance belge*, qui date de deux ans à peine, article plein d'éloges, mais où se trouve, plus ou moins enveloppé, ce reproche de pastiche, ni la belle lettre par laquelle Baudelaire le défendit contre ces insinuations². Or, comment parle-t-il de Goya ? « Le plus curieux après le maître qu'il a trop imité et dans le sens le plus servile d'imitation. » Voilà un faible éloge. « Une grande verve cependant », ajoute-t-il par souci d'équité. Mais après avoir cité « deux beaux portraits équestres dans la manière de Vélasquez, bien inférieurs toutefois », il conclut : « Ce que j'ai vu de lui jusqu'ici ne m'a pas plu énormément. » N'oublions pas qu'il vient d'exposer son *Olympia* qui est plus directement

1. Moreau-Nélaton, *op. cit.*, t. I, pp. 71-72.

2. Voir ces deux textes dans Moreau-Nélaton, *op. cit.*, t. I, pp. 57-59.



CHEZ LE PÈRE LATHUILLE
par Edouard MANET, 1879.
(Musée de Tournai.)

inspirée de Goya qu'on ne l'a cru jusqu'ici ; et peut-être pense-t-il déjà au *Balcon*, qui est une composition plus ou moins dérivée des *Manolas* de Goya.

Faut-il donc croire que tout cela est concerté pour détourner les soupçons ? La franchise d'allure et la nature impulsive de Manet rendent ce machiavélisme peu vraisemblable. Mais, sans calcul formel, on peut admettre une attitude instinctive de défense. Chez l'homme le plus ouvert et le moins retors, il y a plus de mystère, de contradiction et de complication qu'il n'en paraît à première vue. Le moins qu'on puisse inférer des petits faits qui ont été rapprochés ici, c'est que Manet s'est arrangé pour que l'on ne découvrit pas trop facilement d'où lui venait le motif de telle ou telle de ses toiles.

Dans son for intérieur, cependant, l'auteur du *Déjeuner sur l'herbe* n'était sans doute pas peu fier d'avoir fait une œuvre aussi parfaitement originale et moderne en suivant de si près le plus classique des maîtres du passé. L'idée même de l'obstacle qu'il se donnait à vaincre, en prenant un point de départ si étroitement scolaire pour créer du nouveau, excitait sans doute son imagination. C'est qu'il savait, — et c'était là, consciente ou non, la principale raison de cette méthode singulière, — qu'il y avait en lui une force créatrice capable de communiquer l'accent de la vie à tout ce qu'il toucherait, même à ce qu'il recevrait d'autrui.

Pourquoi d'ailleurs limiter à la nature et aux êtres qui nous entourent, aux faits réels dont nous sommes témoins, les sources d'inspiration d'un artiste ? Pourquoi ce petit choc extérieur qui met en branle, à une heure propice, ses facultés personnelles de sentir et de cristalliser sur sa sensation, ne lui viendrait-il pas aussi bien de ce monde supra-vivant qu'est le monde de l'art, où les saisons et les jours et l'écoulement de toutes les choses terrestres se fixent en aspects solennels et dont les habitants sont des tableaux ou des statues ? Il faut seulement que cet artiste soit assez sûr de lui-même pour ne pas tomber dans la redite servile et stérile. N'en est-il pas de même d'ailleurs pour ses rapports avec la nature et la réalité ? La copie n'est bonne nulle part : l'art exige partout une transposition.

Il faut croire qu'il y avait là, chez Manet, une inclination innée et invincible du tempérament. Car, sous une forme ou sous une autre, on retrouverait, en cherchant bien, un prototype étranger, ancien ou moderne, à la plupart des œuvres que nous admirons comme ses conceptions, ses créations les plus originales, et qui le sont en effet. Lorsqu'il peignit la *Pêche*, il n'était pas encore maître de la difficile poétique dont il allait faire une des règles instinctives de son art : sur un thème emprunté créer du nouveau, — et ce nouveau sera si évidemment, si intransigeamment, si paradoxale-

ment, si héroïquement, si scandaleusement inattendu et inédit qu'il va soulever presque à chaque coup les protestations universelles. Même sans discerner les origines bolonaises de la *Pêche*, tous ceux qui connaissaient ce tableau ont ressenti l'impression d'un je ne sais quoi d'ambigu qui ne tenait pas seulement à l'archaïsme des costumes. Manet n'avait pas suffisamment transformé, modelé à son image la matière prise à Carrache. Dans le *Déjeuner sur l'herbe*, l'assimilation est complète ; si bien qu'il a fallu, très longtemps après, la découverte presque fortuite d'un érudit allemand pour



Phot. Durand-Ruel.

LA PÊCHE, PAR ÉDOUARD MANET

nous avertir que ces deux jeunes rapins habillés à la mode de 1863 et leur compagne dévêtue reproduisaient exactement les attitudes et les gestes de deux demi-dieux mythologiques et d'une nymphe de Raphaël. *Olympia*, cette *Olympia* qui parut d'une audace sans précédent, il est plus que probable que Manet en eut l'idée en regardant une gravure de la *Maja* de Goya ¹. Il n'a eu vraisemblablement aucune des intentions littéraires, baudelairiennes ou autres, qu'on lui a prêtées sur la foi, peut-être, d'un nom énigmatique. Le livret du Salon de 1865 faisait suivre ce nom de cinq alexandrins. C'était une strophe extraite d'un assez long poème de Zacharie Astruc, sculpteur,

1. Je le montre avec plus de détail dans un article qui paraîtra presque en même temps que celui-ci (*Burlington Magazine*, janvier 1927). On y verra que Manet a refait à sa façon les deux *Majas* de Goya, la nue et la vêtue, la vêtue étant cette toile qu'on appelle *Jeune femme couchée en costume espagnol*.

musicien, poète et critique, ami de Manet et l'un de ses plus dévoués défenseurs :

Quand, lasse de songer, Olympia s'éveille,
Le printemps entre au bras du doux messager noir ;
C'est l'esclave, à la nuit amoureuse pareille,
Qui vient fleurir le jour délicieux à voir ;
L'auguste jeune fille en qui la flamme veille...

Ces vers ne nous apportent pas beaucoup de clarté. Les mots l'« auguste jeune fille », à vrai dire, nous étonnent un peu, appliqués à cette dame qui, du lit où elle s'étale, nous regarde sans timidité. Ils auraient dû



Phot. Giraudon.

LA PÊCHE, PAR ANNIBAL CARRACHE

(Musée du Louvre.)

cependant décourager les commentateurs qui voulaient à toute force découvrir dans la toile de Manet des abîmes de perversité. On a vu se développer toute une littérature trop ingénieuse, oscillant de la satire sociale à la poésie morbide. Il en reste encore quelque chose aujourd'hui. M. Léon Rosenthal, qui s'est employé avec beaucoup de bon sens à résoudre l'énigme d'*Olympia*¹, a raison de citer ce témoignage de Zola qui, à la date de 1867, n'a pas été écrit sans l'aveu de Manet lui-même : « Qu'est-ce que cela veut dire ? » demande Zola au peintre qui ne veut être qu'un peintre et un philosophe. « Vous ne le savez guère et moi non plus. »

Il n'y a rien que de parfaitement sain dans l'imagination et dans l'œuvre

1. *Manet aquafortiste et lithographe*, Paris, 1925, p. 123 et suiv. Il penche à croire que le nom même d'*Olympia* est de l'invention d'Astruc.

de Manet. C'est même ce qui fait qu'à distance nous avons tant de peine à comprendre l'opposition acharnée qu'il rencontra, non seulement au nom de l'esthétique traditionnelle, mais des simples convenances et de la morale. Après Goya, il a voulu peindre un beau tableau d'une femme nue couchée sur un lit dans une pose non conventionnelle. Il a eu la secrète ambition de s'élever au-dessus de Goya par le caractère large et grand de son dessin et par la plénitude de la composition qu'il allait ordonner autour du thème central, c'est-à-dire du corps gracie à la chair pâle étendu sur la blancheur des draps. Rien de plus, et cela suffit, puisque, sans ignorer la séduction plus subtile, le charme certainement plus voluptueux du maître espagnol, nous pouvons proclamer aujourd'hui que Manet a gagné sa gageure. Ce qu'il avait voulu, il l'a fait et il a marqué le thème étranger de son empreinte personnelle.

Ce sera désormais chez lui une pratique habituelle et l'on verra presque à chaque coup, une réussite aussi éclatante : au point que, devant des créations si puissantes et si originales, il faut un effort pour se rendre compte qu'elles ont eu leur point de départ dans l'œuvre d'un autre.

Il en a usé d'ailleurs avec ses contemporains comme avec les maîtres du passé. J'ai déjà fait allusion à un échange d'influences entre Berthe Morisot et lui. Elle contribua beaucoup à l'orienter vers cette peinture claire et ce plein air dont, autour de lui, ses cadets, les futurs impressionnistes, étaient si passionnément préoccupés. Par le talent il parut le chef du mouvement, alors qu'il n'avait fait que le suivre. C'était justice pourtant : nous le voyons bien aujourd'hui, avec la perspective du temps qui met à son rang chaque œuvre prise en elle-même. Il n'a pas inventé de peindre des figures au milieu du miroitement des eaux, ni d'installer ses personnages dans la cour d'une guinguette, ni d'exalter la fraîche carnation féminine sur les verts feuillages d'un jardin. Mais depuis *les Canotiers* et *En Bateau*, jusqu'au *Père Lathuille* et à *Jeanne*, il a transposé dans le sens de la grandeur et du style les motifs où d'autres, littérateurs ou peintres, cherchaient avant tout le nouveau, l'inédit et qui servaient de manifestes à la jeune école. Ce qu'il a fait ainsi dépasse infiniment le plan de la mode et même des théories.

Deux exemples me paraissent particulièrement significatifs : *Nana* et *Chez le Père Lathuille*. Ce sont deux œuvres d'une intensité d'expression et d'une originalité saisissantes. Cependant, si l'on regarde la première, on trouvera facilement d'où sont venues à Manet, d'une part, l'idée d'annexer à la peinture les intimités de la toilette féminine, d'autre part, cette composition qui laisse en dehors du cadre toute une moitié d'un des deux acteurs de la scène. Degas est là tout près, ce Degas que Manet, dans une lettre familière

adressée de Boulogne à Fantin-Latour¹, appelle plaisamment, non sans quelque déférence, « le grand esthéticien Degas ». Mais quelle différence entre le tableau tel que Manet l'a réalisé et celui que l'auteur du *Foyer de la Danse* et de l'*Absinthe* aurait pu faire sur le même sujet ! Combien celui-ci n'en a-t-il pas dessiné ou peint, au crayon, au pastel ou à l'huile, de femmes en chemise ou en corset, dans toutes les manœuvres que peuvent commander les stratégies du cabinet de toilette ! Mais précisément parce qu'il était presque uniquement curieux des gestes, des mouvements, des attitudes, des actions qu'aucun œil de peintre n'avait enregistrés avant lui, il s'est le plus souvent contenté d'une scène à un seul personnage. Ainsi le voulait la logique de ce qui n'est pas fait pour être vu. Quand par hasard deux figures sont réunies, la seconde est celle d'une femme de chambre, collaboratrice et confidente qui a professionnellement des yeux pour ne point voir, si ce n'est la place où il y a un lacet à desserrer ou une friction à opérer. L'homme est absent.

Cet homme en habit de soirée, avec son chapeau haut de forme sur la tête, c'est lui qui déclencha le scandale, c'est à cause de lui que le jury du Salon de 1877 se voila la face et, pour la dernière fois, exclut Manet le répréhensible. Si les honorables membres de l'Institut avaient été en humeur d'entendre des raisons, on aurait pu leur dire : c'est justement la présence de cet homme qui donne au tableau son caractère de grandeur, et cette grandeur, malgré la nouveauté risquée du sujet et l'audace du peintre, on peut, sans sophisme, l'appeler classique. Oui, cette scène qui se passe dans la loge d'une cabotine de petite vertu, sans doute, et qui nous montre que cette bonne fille accorde à un gentleman de non plus grande vertu le droit d'assister à sa toilette, n'a plus, traduite en peinture, rien de grossier, de choquant, de vulgaire.

S'il en est ainsi, c'est par la grâce du génie franc et sans arrière-pensée de Manet. De Nittis a tracé dans ses *Notes et Souvenirs* un familier et charmant croquis du grand peintre dont il fut l'admirateur et l'ami. Il conclut par ces mots qui nous font aimer à notre tour ce confrère généreux et sans jalousie : « C'est une âme ensoleillée que j'aime². » Le soleil n'est-il pas le grand purificateur. Cet âme ensoleillée, conduisant les pinceaux de l'artiste, met partout santé, élégance, noblesse.

La distinction raffinée de cette peinture est évidente et le mérite en revient à Manet ! Mais sa *Nana* y est aussi pour quelque chose ; ou plutôt la précaution qu'il a prise de ne pas la laisser seule dans son cabinet de toilette nous vaut qu'elle s'interdise ces gestes sans grâce ni pudeur, ces

1. 26 août 1868, Moreau-Nélaton, *op. cit.*, t. I, p. 102.

2. Voir toute la page citée par M. Moreau-Nélaton, *op. cit.*, t. II, p.

bizarres contorsions, ces opérations de laboratoire que l'ironie, le caprice et la nervosité de Degas ont si curieusement saisis et fixés. L'homme qui est assis dans un coin ne fût-il pas plus digne de considération qu'un « comte Muffat », il est là ; cela suffit : Nana prend des airs de grande dame et c'est nous qui en profitons ¹.

Cette Nana, disons-le, ne ressemble guère à la peu sympathique héroïne de Zola. On a d'ailleurs démontré ² que Manet en peignant son tableau n'a pas pu s'inspirer du célèbre roman qui porte le nom de *Nana* comme titre, le tableau ayant été refusé au Salon de 1877 et les premiers chapitres du roman n'ayant été écrits qu'en septembre 1878. Il est vrai que Nana enfant fait déjà une première apparition dans *l'Assommoir*. Toujours est-il — et cela nous plaît ainsi, et c'est bien d'accord avec les habitudes d'esprit de notre peintre — que, si Manet a choisi ce nom, ce fut sans y attacher une allusion précise à une scène de roman, mais seulement parce que ce nom, même avant Zola, équivalait à une désignation générique. « Nana » ici a juste autant de sens que naguère « Olympia », et rien de plus.

Chez le Père Lathuille est l'un des chefs-d'œuvre de la féconde période précédant les progrès de la maladie qui va aboutir à une mort prématurée. Ce fut une belle année pour Manet que cette année 1879 où ses deux envois au Salon s'appelaient *Chez le Père Lathuille* ³ et *Dans la serre* ⁴. Deux amoureux, assez mal appariés pour l'âge et, semble-t-il, le rang social, sont assis, séparés seulement par une table qui n'est pas bien large, dans le jardinet d'un de ces restaurants de Montmartre ou des Batignolles qui annoncent déjà les guinguettes de banlieue. Le robuste garçon, dont les cheveux coiffés en bandeaux couvrent presque entièrement le front, a le costume clair, le col largement évasé et la cravate flottante qu'affectionnent alors les canotiers de Bougival et d'Argenteuil. Il est tout jeune et, le buste projeté en avant presque en travers de la table, il couve du regard la dame dont nous ne voyons que le dos et le profil perdu : plus ornée d'expérience et moins impulsive en ses sentiments, elle mesure les encouragements et les réticences pour faire valoir au plus haut le prix de la conquête.

1. A vrai dire, l'état actuel des modes féminines favorise singulièrement pour nous cette impression : sauf la taille étranglée par le corset, ce déshabillé de cabinet de toilette ne diffère pas beaucoup de ce qui serait aujourd'hui considéré comme une robe de soir parfaitement convenable pour une femme du monde et même pour une jeune fille.

2. MM. Jean Laran et Georges Le Bas dans *Manet (L'Art de notre temps)*, p. 90.

3. Musée de Tournai.

4. Musée de Berlin.

Il est fort possible (c'est, à mon avis, plus que probable) que Manet ait pris chez Degas la composition en deux personnages vus à mi-corps et surtout le geste de la tête et du buste qui s'avancent en travers de la table. C'est un geste dont Degas fut le premier, je crois, à reconnaître la qualité expressive. Dès 1872-73, il l'attribuait aux deux personnages, vus à mi-corps comme ceux de Manet, d'un tableau qu'on appelle *Bouderie* et qui est maintenant dans la collection de Mrs Havemeyer à New-York¹. Il l'a ensuite employé plusieurs fois et il a fini par en tirer un parti extraordinaire, notamment dans un pastel du Musée de Berlin, *Conversation* : deux jeunes femmes, en veine de confidences, sont presque couchées à plat ventre sur la table à la rencontre l'une de l'autre.

Manet, reprenant ce geste à son compte pour en faire l'interprète d'un tout autre sentiment, compose une page de large humanité où rien ne rappelle l'ironie toujours un peu grinçante et la nervosité capricieuse de Degas. On penserait plutôt à Maupassant. Mais ce mince et banal sujet où d'autres n'auraient vu qu'une spirituelle anecdote de chroniqueur mondain ou un thème pour la verve d'un humoriste, Manet nous fait sentir avec force et plénitude ce qu'il contient à la fois d'intense vie accidentelle et d'éternelle vérité ; il est par là bien au-dessus du talent concis et ramassé, mais aux vues courtes, qui caractérise l'auteur de *M^{lle} Fifi*. En tout cas, le rapport avec Maupassant n'est pas plus direct ici qu'il ne l'était, pour *Nana*, avec Zola ; car, en 1879, Manet n'avait aucune raison, de connaître Maupassant, lequel se préparait encore, dans un sévère apprentissage, sous la surveillance de Flaubert, à son métier de conteur et n'avait même pas publié son unique essai de poésie, un volume intitulé *Des Vers*.



Quand un génie plein d'élan et de spontanéité, tel que Manet, imite, un sûr instinct le guide. Il n'ira pas se mesurer avec les maîtres qu'il admire le plus ou avec lesquels il se sent la plus étroite affinité. Il risquerait de subir une empreinte dominatrice. Le bon moyen de préserver sa liberté, c'est de combiner en quelque sorte l'imitation et l'indifférence.

En somme, il n'est pas nécessaire de chérir d'une affection particulière le talent d'un artiste pour prendre chez lui un sujet, un motif, l'idée générale ou un élément significatif d'une composition. Au contraire, ces emprunts, s'ils sont tirés d'une œuvre à laquelle on reste foncièrement étranger, se

1. Paul Jamot, *Degas*, pl. 26 et p. 138. Variante à Paris dans la collection George Viau. Reprod. dans la *Gazette*, 1918, p. 130.

prêteront sans résistance à l'acte impérieux du génie et à cette indispensable transformation qui va être comme une création nouvelle. Ainsi fit Manet. Voilà pourquoi il a imité Raphaël et Carrache, qui n'étaient guère de sa famille, surtout le premier, sûr que son œuvre une fois réalisée, marquée à la couleur de son imagination, ne garderait rien qui rappelât le point de départ. L'artiste agit comme la nature, qui cache les sources des grands fleuves. Et quelle ressemblance y a-t-il entre le cours majestueux des eaux qui traversent cette grande ville ou cette fertile campagne et le filet d'eau qui, à cent lieues de là, sort de quelque prairie sur la crête d'une colline ou d'une anfractuosité de rocher dans une solitude alpestre ?

Nous pouvons maintenant, je crois, comprendre l'attitude, au premier abord déconcertante, de Manet à l'égard de Vélasquez et de Goya. Il admira Vélasquez plus que tout autre peintre et il est vraiment de sa lignée. Il est même le seul peintre moderne qui donne l'impression d'avoir réalisé ce que Vélasquez aurait fait s'il avait vécu de nos jours. Rappelons-nous la célèbre lettre où Baudelaire défend Manet contre l'accusation de pastiche : « Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment étudié Poe ? *Parce qu'il me ressemblait.* La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu avec épouvante, avec ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant. » Manet aurait pu en dire autant de Vélasquez. Mais c'est justement à cause d'une semblable et extraordinaire affinité, que, sauf dans deux ou trois œuvres de jeunesse (*le Buveur d'absinthe*, *les Gitanos*, tableau détruit dont il ne reste qu'un fragment, *le Vieux Musicien*), il n'a pas fait d'emprunts directs à l'auteur des *Fileuses*. La ressemblance involontaire éclate partout ; il continue Vélasquez, il ne l'imité pas.

Avec Goya, il n'était pas gêné par des liens si forts. Les points de similitude entre eux ne sont que superficiels, dans les sujets plutôt que dans l'esprit, moins encore dans la technique. On comprend très bien que Manet, sobre, tranchant, énergique, pour qui la peinture consiste en larges taches qui s'opposent sans transitions et en contours nets hardiment affirmés, n'ait pas beaucoup goûté un art plus en nuances, où la subtilité engendre parfois l'hésitation et qui ne brille ni par la fermeté du dessin ni par la plénitude de la composition. Mais s'il n'aimait pas beaucoup Goya, ce fut une raison pour qu'il ne craignît pas d'être obsédé par un souvenir trop grand et trop puissant, le jour où il lui emprunterait ici une idée de tableau, là une figure ou un geste.

Ce sont les mêmes impulsions plus ou moins conscientes qui ont gouverné ses rapports avec ses contemporains. Il aimait l'intelligence supérieure et l'esprit de Degas et il ne méconnaissait pas en lui le dessinateur

original, l'observateur aigu et incisif; mais il ne pouvait aimer ses tableaux. En ce qui concerne Renoir, son incompréhension est demeurée célèbre : « Dites donc à ce garçon qui est si gentil », conseillait-il à Monet, « de renoncer à faire de la peinture, il n'y entend rien ». Manet a donc pris chez ses camarades ce qui, selon les circonstances, paraissait de nature à lui fournir un rebondissement de son génie. Tantôt ce fut un thème nouveau, comme on l'a vu pour Degas, tantôt ce fut une tendance générale, comme celle du plein air et de la vie moderne. Encore, pour la vie moderne, doit-on admettre qu'il y eut en lui une vocation antérieure à tout contact avec les novateurs, artistes ou théoriciens. Si nous en croyons Antonin Proust¹, c'est dès le collège que Manet aurait fait un jour une remarque bien significative. Il lisait les *Salons* de Diderot. Il tomba sur un passage où Roslin est blâmé pour avoir représenté en habits du temps *le Roi reçu à l'Hôtel de Ville de Paris*. « Lorsque le vêtement d'un peuple est mesquin, déclare Diderot, l'art doit laisser là le costume ». — « Voilà qui est bien sot, s'écria le jeune Edouard, il faut être de son temps et faire ce qu'on voit. »

En tout cas, ce qu'il attrapait à droite ou à gauche, il le transformait immédiatement en sa propre substance. Surtout dans les huit ou dix dernières années de sa vie, il a traité les sujets dits de plein air et de réalisme, canotiers, restaurants, cafés, parce qu'une certaine mode l'y poussait, lancée moitié par les littérateurs, moitié par les artistes. La nouveauté ou la hardiesse de ces sujets ne contribue pas autant qu'on l'a cru alors, autant qu'il l'a cru ou a feint de le croire lui-même, à la beauté profonde et durable de son œuvre. Mais ces prétextes à scandale ont servi d'arguments de renfort à ceux que le génie même de Manet déconcertait par son mélange d'élégance et d'âpreté. Si encore de ces choses litigieuses il avait tiré des anecdotes spirituelles, on lui aurait facilement pardonné, on l'aurait même applaudi. Mais la timidité n'était pas son vice. Ayant accepté le mot d'ordre de la vie moderne, il se jeta dans cette nouvelle carrière avec sa fougue naturelle; il vit grand et peignit large et immédiatement il dépassa les camarades qui l'avaient quelque peu précédé. Tout au plus pourrait-on marquer un échec à son compte dans cette libre concurrence. Il voulut à son tour peindre la chanteuse de café-concert sur son estrade, dominant la foule rassemblée, dans le fantastique décor que composent les arbres des Champs-Élysées et les globes lumineux piqués parmi les feuillages. On pourrait citer de lui un joli tableau sur ce thème. Mais du joli n'est pas ce qu'on devait attendre. Il donne naïvement à sa *Chanteuse* un air de bonne compagnie. Là, il fallait, soit la savante mixture élaborée par Degas, qui

1. *Manet, Souvenirs*, recueillis par A. Barthélemy. Paris, 1913, p. 7.

relève le canaille par le précieux et sur l'étal d'un triste gynécée fait miroiter des diaprures de miniature persane, soit la saturnale épique et épileptique de Lautrec. Partout ailleurs, Manet triomphe.

Aujourd'hui, blasés que nous sommes sur la nouveauté qui ravit ou scandalisa les contemporains, nous oublions le réalisme parfois un peu court et nous voyons ce qui fait que Manet est grand parmi les grands de tous les pays et de tous les temps.

On a eu tort de dire qu'il y avait une sorte de rupture vers 1874 dans sa carrière et qu'après avoir commencé comme un habile imitateur des maîtres, il est devenu un révolutionnaire de parti pris. Révolutionnaire, il ne l'a jamais été, s'il ne le fut toujours. On dira plus justement que, dans sa période espagnole comme aux années du plein air, il a toujours été lui-même, avec son génie sain et fort, libre, spontané, son sentiment propre de la composition par les taches et par le dessin et du dessin par le contour, son amour, qui resta jusqu'à la fin juvénile, du mouvement et de la vie, son aristocratie sans affectation ni faiblesse, son grand style naturel, — en tout temps et partout peintre, doué pour manier le pinceau comme aucun autre ne le fut au XIX^e siècle et n'ayant dans l'esprit que la peinture.

La psychologie des grandes œuvres soulève des problèmes qui comptent parmi les plus intéressants et les plus délicats. Le critique ou l'historien ne peut prétendre à illuminer d'une égale et vive clarté dans toute leur étendue les régions secrètes où ces filles sans mères naissent tout armées. Un vaste cône d'ombre subsistera toujours. Le critique le sait. Mais son rôle est de manier l'imparfait projecteur, tout en se répétant les paroles justes et profondes du savant humaniste Marc-Antoine Muret dans sa préface au premier livre des *Amours* de Ronsard : « Il n'y a point de doute qu'un chacun auteur ne mette quelques choses en ses escrits, lesquelles lui seul entend parfaitement ».

PAUL JAMOT

LA RENAISSANCE DE LA VERRERIE FRANÇAISE

AU XIX^e SIÈCLE¹



ES caprices de la mode font, à l'heure actuelle, reparaitre dans les vitrines des antiquaires les flacons et les vases de verre qui ornèrent les intérieurs pendant les trois premiers quarts du XIX^e siècle. Le Musée des Arts et Métiers en possède une ample collection. La découverte relativement récente du cristal fabriqué en France par la cristallerie de Baccarat depuis 1765 donnait à la limpidité de la matière incolore parfaitement translucide un prestige analogue à celui qui entourait la porcelaine. L'extension des procédés de fabrication mécanique faisait attribuer du prix à la régularité des formes. Ainsi disparurent les hasards heureux et la saveur des pièces populaires. Les verres épais de Bohême taillés, gravés, parfois doublés et les verres minces d'Angleterre jouissaient d'une grande vogue avec laquelle, en France, rivalisait surtout la cristallerie de Baccarat. L'ensemble de pièces typiques que la cristallerie de Baccarat et celle de Saint-Louis offrirent au Musée des Arts et Métiers, en 1853, permet de porter un jugement sur l'art du verre au milieu du XIX^e siècle.

Sans doute, on doit déplorer la monotonie et la lourdeur des formes imitées trop souvent des balustres, un décor géométrique et pauvre réduit à des filets ou à des rubans d'or, la coloration fade des verres opalins, la vulgarité des verts et des bleus, l'effort pour simuler la porcelaine ou l'albâtre, la mode puérile des presse-papiers à millefiori. Il faut reconnaître toutefois, à défaut de goût et de direction artistique, un esprit de recherche et une grande variété technique. Verres doublés, triplés, à filigranes, à draperies d'émail, à millefiori,

1. Cette étude est extraite d'un ouvrage qui va paraître prochainement à la librairie Vanoest sous le titre de : *La Verrerie française depuis cinquante ans* dans la collection : *Architecture et Arts décoratifs* dirigée par M. Louis Hauteœur.

verres jaspés, gravés, moulés en creux ou en relief, applications même de pâte de verre, témoignaient d'une remarquable ingéniosité. Les tentatives pour imiter les matières dures, la collection des pierres précieuses en simili constituée par Savary et Mosbach en 1851, les plaques de verre décorées, pour le commerce, par Robin, de fleurs et de rinceaux en émaux opaques, tout cela constituait un ensemble de riches possibilités. Près de vingt-cinq ans cependant devaient se passer avant que jaillit l'étincelle.

C'est à l'Exposition universelle de 1878 que se montrèrent les premiers signes d'une rénovation. L'Exposition consacrait la célébrité des verreries anglaises et bohémiennes; elles affirmait l'ingéniosité technique et la puissance des cristalleries de Baccarat et de Saint-Louis. Celles-ci s'étaient livrées à de stériles tours de force, produisant des pièces immenses sans destination pratique possible, du genre du fameux escalier de cristal. Mais, à côté de ces exploits inutiles, Baccarat exposait quelques objets dont les formes et le décor empruntés à la Renaissance, à l'Orient musulman ou à l'Extrême-Orient indiquaient une recherche d'art véritable, ainsi cette aiguière imitée du célèbre vase en cristal de roche du trésor de Saint-Denis ou cette pièce égayée par un paysage gravé à l'imitation des estampes japonaises. Sans doute, ce n'étaient que des pastiches, mais la fureur d'imitation qui sévissait alors sur tous les arts appliqués allait, dans le domaine de la verrerie, devenir libératrice. Il est vrai qu'en cet ordre l'étude des formes entraînait à scruter les techniques. L'admiration, d'ailleurs, allait se porter non exclusivement ni même principalement, sur les arts classiques, mais d'abord sur les arts asiatiques, objet d'un engouement récent. On s'était épris des lampes de mosquées ou des flacons chinois. Le verre n'allait pas seul être consulté: les estampes japonaises, la céramique chinoise fournissaient des suggestions pour les formes et les décors. Les jades du Palais d'Été, aussi bien que les gemmes des collections de la couronne exposées, au Louvre, dans la galerie d'Apolon, suscitaient le désir d'obtenir, par le verre, les sensuelles jouissances que donne la belle matière.

Dans la section italienne on applaudissait aux manifestations de Salviati qui, depuis 1866, avait entrepris, à Murano, de ressusciter la verrerie de Venise avec ses pratiques subtiles, ses tours de mains, ses fantaisies prestigieuses. Dans leur nouveauté ces élégances acrobatiques donnaient une sensation de fraîcheur. Elles incitaient à la libre recherche. On remarquait que Salviati, avec des moyens industriels très réduits, avait obtenu des résultats artistiques que les rois de la cristallerie ou du verre, les Webb en Angleterre, les Lobmayr en Autriche étaient loin d'égaliser.

Ce n'est pas, en effet, par la puissance industrielle que le verre allait prendre son essor. L'industrie songeait, avant tout, à la production des

pièces d'usage, verrerie de table, de toilette, de garniture de cheminée. Sans doute, elle créait des produits de luxe et elle était intéressée à développer, chez la clientèle, le désir d'objets coûteux. Mais elle ne croyait pas possible d'élever les prix au delà d'une certaine limite et, par conséquent, elle ne pouvait, sauf d'une façon exceptionnelle, pour un objet d'exposition, par esprit de réclame, pousser très loin des expériences coûteuses. Le même sens des réalités immédiates la conduisait à suivre les tendances du public plutôt



Phot. Vanoest.

CRISTAUX TAILLÉS ET GRAVÉS, CRISTALLERIE DE BACCARAT

que de chercher, au risque d'un échec commercial, à imposer une esthétique inédite.

Pour régénérer le verre, il fallait des esprits enthousiastes épris d'une matière dont ils devineraient les possibilités infinies, magiciens et poètes capables d'inscrire leurs inspirations ou leurs rêves dans la pâte en fusion balancée au bout de la canne du souffleur. Brisant les hiérarchies traditionnelles, le verre, par leurs soins, devait être paré, choyé à l'égal des pierres précieuses ; il devait prendre rang parmi les bijoux.

Artistes à la fois et artisans, chimistes passionnés par les recherches de laboratoire, capables de multiplier les tâtonnements, affrontant les insuccès, acceptant les sacrifices auxquels l'industrie ne peut consentir, audacieux et chimériques, ils allaient provoquer un mouvement d'une envergure inouïe. Créant des chefs-d'œuvre dont l'art s'enorgueillit, c'est par eux aussi que la

verrerie d'usage allait se régénérer et étendre son domaine de la façon la plus large et parfois la plus imprévue.

Deux des artisans de cette révolution véritable avaient exposé en 1878 ; l'un, Brocard, qui jouissait, déjà, d'une grande notoriété, l'autre à ce moment à peu près inconnu et qui s'appelait Émile Gallé.

Brocard, que nous pouvons tenir pour le précurseur du mouvement, s'était, depuis plusieurs années, attaché à l'étude des verres musulmans et

il était parvenu à retrouver le secret des émaux durs, colorés en plein des Arabes. Il put ainsi copier des lampes de mosquées de façon presque parfaite, au point de tromper des érudits. A ces copies il associa bientôt des pastiches parmi lesquels se glissèrent quelquefois des réminiscences de la Renaissance. Il y apportait un goût de la technique exemplaire, il maniait les émaux avec une discrétion, un sens de la couleur, une finesse mesurée par quoi il tranchait sur ceux qui s'aventurèrent dans la même voie. Les



Phot. Vanoest.

PLATEAU, 1886, PAR BROCARD

plats et les vases dont il empruntait le système à l'Orient musulman, ornés d'un réseau léger ou de gouttelettes d'émaux opaques, gravés, dorés sur un verre neutre ou à peine coloré, avec leurs entrelacs et leurs rinceaux grêles, leur aspect délicat, un peu timide, un peu menu, n'ont pas perdu leur agrément. Brocard, pendant longtemps, se contenta de cet art assez limité qui avait du succès. C'est seulement quand ses jeunes émules se furent déclarés qu'il s'enhardit à faire œuvre originale. Il subit alors l'influence des conceptions de Gallé, interpréta librement la flore : gui, orchidées, monnaie du pape, pensées..., inscrivant parfois des légendes sur le verre. En même temps sa technique devint plus variée : les émaux translucides y jouèrent un rôle essentiel, il usa plus souvent du verre coloré dans la masse. Il lui arriva de manier la pâte de verre.

Didron, dans son rapport sur l'Exposition de 1878, signalait l'effort de

Brocard en regrettant qu'il se bornât à des réminiscences, il appelait de ses vœux l'apparition d'un art pleinement libéré et reconnaissait en Gallé l'homme capable d'accomplir l'action nécessaire. Gallé allait bientôt confirmer et dépasser ces espérances.

Les années, qui suivirent 1878, marquèrent une véritable effervescence : pastiches de verrerie ancienne, recherches de formes et de décors originaux ; il s'y dépensait, souvent, plus de bonne volonté que de goût. La cristallerie de Pantin dirigée par Monod et Stumpf qui, en 1878, avait exposé des verres craquelés, métallisés en chiné d'or, empruntait pour ses vases gravés des motifs à l'Extrême-Orient ou imitait les verreries de Venise. Boutigny copiait les vidrecomes germaniques et couvrait des vases de fleurs librement traitées en émaux, mais sans légèreté ni esprit. La cristallerie de Sèvres, sous la direction de Landier et Houdaille, déployait une grande activité, imitant la Bohême et Venise, multipliant ses tentatives, faisant, au milieu d'une production très inégale, parfois preuve d'une certaine élégance.

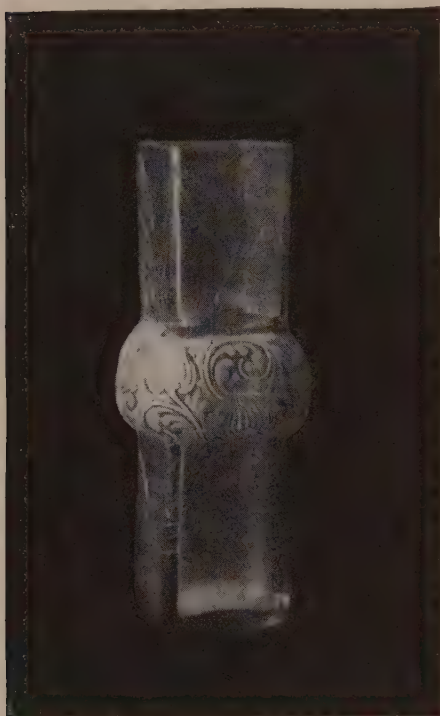
Tout cela s'effaça devant le succès retentissant de Rousseau et de Gallé à l'exposition organisée en 1884, par l'Union centrale des Arts appliqués. Oublieux des manifestations antérieures qui auraient pu les préparer, les visiteurs de cette exposition mémorable eurent « comme une sorte de révélation d'un art nouveau ». Nous pouvons à notre tour saluer comme une date décisive cette année où s'affirma la victoire du verre.

Les deux triomphateurs de 1884 ont eu des destinées bien différentes. Gallé a connu la popularité et son nom est demeuré glorieux. Rousseau, dont la notoriété ne fut jamais très étendue, est, à l'heure actuelle, presque totalement oublié. Cette gloire est légitime ; cet oubli est injuste. Avec des tendances différentes et une envergure inégale, les deux artistes ont mené un pareil combat.

Tous deux admiraient et scrutaient l'art des vieux verriers, tous deux chimistes hardis, techniciens raffinés, capables des tours de main les plus surprenants, ne travaillaient la matière que pour satisfaire leur esprit. Imagination, technique, décor se liaient, pour eux, en un accord intime. Ils pensaient par le verre comme d'autres par la couleur ou par le marbre.

Rousseau, né en 1827, arrivait sur le tard à la verrerie. A la tête d'un magasin de céramique, il y avait fait acte de goût et d'initiative. C'est lui qui avait édité le célèbre service de Bracquemond. Quand le verre le séduisit, il se contenta d'abord, à partir de 1867, de fournir des dessins ; puis il fabriqua lui-même. Il avait un instinct de puissance, un besoin de formes robustes, massives, simples et nobles, d'effets graves et profonds, l'amour sensuel de la matière riche. Il consulta, pour le galbe de ses vases, la

Renaissance et l'Extrême-Orient, ne bornant pas son enquête à la verrerie, interrogeant la céramique, l'orfèvrerie même. Ce vase quadrangulaire en cristal, sur lequel est gravé avec une sobriété légère une tige de bambou, ornée d'une bague renflée couverte d'un rinceau de fleurs en émaux opaques, daté de 1878, le montre capable de tirer des effets nouveaux de techniques



Phot. Vanoest.

VASE BAMBOU, PAR ROUSSEAU

éprouvées. Il y ajouta bientôt des procédés métamorphosés par l'usage qu'il en faisait ou absolument neufs. Le verre doublé dont le tourlet aidé par l'acide dégage des décors en camées n'était plus à inventer, mais il y avait tant de distance entre les pratiques courantes et sa souple et complexe virtuosité que les contemporains l'admirent à l'égal d'une découverte. Sur une couche neutre, il aimait à enlever le motif dans une couche presque opaque d'un rouge corail ou brique. Il sollicita avec insistance la collaboration du feu, réchauffant à plusieurs reprises la pièce à l'ouvreau, pour ramollir la matière et la plier à ses desseins. Le verre, craquelé intérieurement, s'enveloppa d'un réseau lumineux et subtil ; des paillons d'or scintillèrent mêlés à la pâte. Des feuilles d'or interposées sous des motifs en relief leur donnèrent une profondeur singulière.

Ainsi que presque tous les verriers, il fut séduit par la tentation de simuler les gemmes, jades, agates, sardoines, effort périlleux s'il conduit à déguiser la matière, source d'invention féconde si le verre n'y abdique pas ses vertus propres. Par le manganèse, il obtint les tons languissants de l'améthyste. Mais, surtout, il se créa une matière à lui, sorte de quartz veiné aux effets à la fois somptueux et subtils. Des poussières de verre, des oxydes métalliques projetés ou disséminés dans l'épaisseur du verre translucide y font jouer des coulées jaunâtres, sanglantes ou vertes. Plus rarement des métaux se ramifient en arborescence dans la masse.

Il apparut, en 1884, en pleine possession de son talent. Il exposait un « présentoir Louis XIV avec mascaron sur or » et une aiguière également

archéologique de forme, mais originale de matière que conserve le Musée des Arts décoratifs, et aussi un « vase poisson en verre fumé doublé d'un verre brun rouge imitant la sardoine » où une carpe, inspirée par le Japon, se jouait dans les flots, vase de tout point admirable, ainsi que deux vases « agate incrustés d'oxydes d'or et de cuivre avec doublure de verre brun » dont l'un s'égayait de papillons. Le bol à rinceaux gravés, avec ses salissures, ses jeux obscurs se rapproche d'une pierre dure et un vase, taillé en spirales, conservé au Musée des Arts et Métiers, est d'une noble vigueur.

Rousseau s'appliqua aussi à rénover la verrerie de table. En cet ordre, il chercha moins à dessiner des formes inédites qu'à rompre avec la banalité courante, s'inspirant de modèles oubliés et appliquant au verre les artifices inventés par les orfèvres, modelant des vidrecomes ou ce service Renaissance en

verre fumé inspiré des vases ecclésiastiques en orfèvrerie et dont les reliefs imitent des bagues ou des cabochons. En 1885, Rousseau s'associa Lèveillé qu'il initia à son art, et lorsque Lèveillé demeura seul, il continua à produire des œuvres remarquables, selon les traditions de son maître, avec une tendance, peut-être, à plus de vivacité, de brillant et moins de profondeur.

Rousseau est mort en 1891. Il mérite de demeurer, moins par les décors et les formes qui, pourtant, sont toujours choisis pour mettre en valeur « sa matière magique » que par la puissance, l'originalité de ses conceptions, par la qualité particulière de sa sensualité. Par beaucoup de côtés il répond



Phot. Vanoest

VASE A DEUX COUCHES, PAR ROUSSEAU

aux tendances de notre temps; il est le véritable précurseur de Marinot.

Emile Gallé était né en 1846 à Nancy. Son père, Charles Gallé, fabriquait de la gobeletterie de table et avait réorganisé la faïencerie de Saint-Clément. Emile Gallé, au sortir du lycée, fit de 1862 à 1866 un long séjour en Allemagne, surtout à Weimar. Il apprit le métier de verrier, en 1866, à Meisenthal. En 1870, il collaborait, à Saint-Clément, à la fabrication de faïences artistiques. En 1872, il visite Londres, s'intéresse au Musée de South Kensington. A son retour, il s'arrête à Paris où il étudie longuement les gemmes de la couronne, au Louvre, dans la galerie d'Apollon. En 1874, il créait, à Nancy, une verrerie et décidait son père à se joindre à lui. Désormais sa vie allait s'écouler dans cette usine consacrée à des recherches ardentes, où se déploya le génie le plus original, le plus fécond et le plus noble.

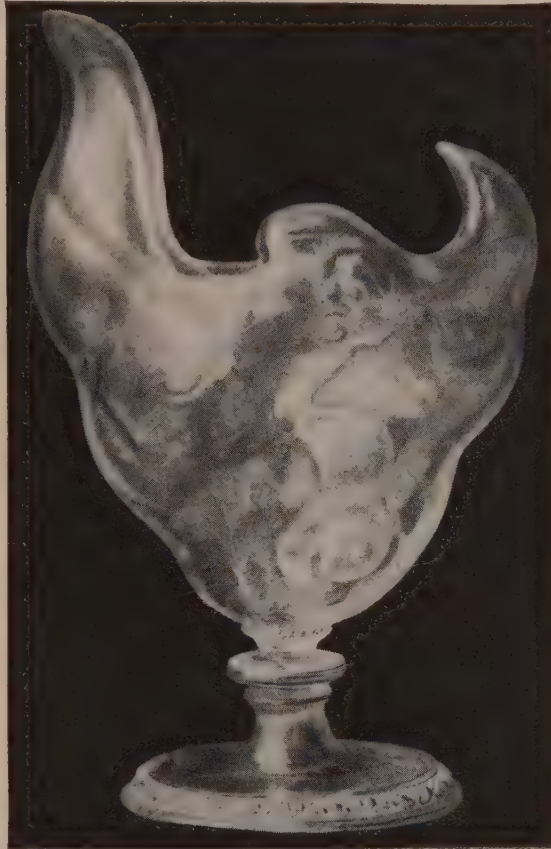
Dès 1865, il avait donné des dessins pour la gobeletterie paternelle. En 1867, il aborda le travail du verre, pratiqua la gravure, appliqua les émaux. Dès ce moment, en s'assimilant les techniques contemporaines et en scrutant les méthodes anciennes, il travailla à étendre son langage, multipliant les expériences de laboratoire et tentant des manipulations chaque jour plus complexes et plus audacieuses. Jamais satisfait des résultats acquis, il devait poursuivre jusqu'au dernier jour ces expériences de chimiste et d'artisan. Les notices, qu'il soumit au jury des Expositions de 1884 et de 1889, permettent d'entrevoir l'étendue de son apport. Pour en entreprendre l'analyse détaillée, il faudrait des développements très étendus; le lecteur non spécialisé s'en trouverait dérouté: loin de contribuer à l'intelligence de son œuvre, on la ferait paraître plus mystérieuse encore.

Au début, il avait désiré de nouvelles colorations de la matière transparente et il avait obtenu, par l'emploi de l'oxyde de cobalt, un ton délicat de saphir, dit clair de lune, qui eut un très grand succès à l'Exposition de 1878 et fut immédiatement à la mode non seulement en France, mais en Allemagne et en Angleterre. Il continua ces recherches en sollicitant des métaux nouveaux, coûteux et rares: iridium, thallium, aussi bien que le cuivre, l'argent ou le soufre. Mêmes efforts, et plus complexes, pour les émaux. Émaux durs, opaques, colorés en plein, émaux translucides, il se préoccupait de leur solidité, de leur adhérence, enrichissait sa palette, lui donnant progressivement une étendue, une souplesse, une richesse, une délicatesse de nuances infinies. En 1889, il peut proclamer « qu'il n'est guère de nuances, si fugitives soient-elles, que sa palette d'émaux en relief sur le verre ne reflète, depuis l'orangé, le rouge de cire à cacheter, jusqu'au violet et au pourpre ». Il se préoccupait aussi de la technique de la gravure, condamnait l'usage des acides et préconisait le rouet, l'émeri, procédés

employés pour les intailles sur pierre fine avec lesquelles il entendait rivaliser. Dans cette première étape, en somme, le verre, transparent, très légèrement teinté, paré d'émaux et gravé, est vraiment l'expression de son art.

En 1884, dans une étude vive et spirituelle publiée par la *Revue des Arts décoratifs* et où, peut-être, il visait Rousseau, Gallé mettait les verriers en garde contre la tentation de contrefaire les matières précieuses ; il condamnait des pratiques par lesquelles le verre « perd sa transparence et sa lucidité même, c'est-à-dire deux de ses qualités propres les plus merveilleuses ». Pourtant, dès cette époque, il était attiré par ces jeux dangereux et, peu à peu, une évolution allait se prononcer où il abandonnerait l'usage du cristal ou du verre transparents, neutres ou faiblement colorés, pour y substituer le goût de matières colorées d'une façon intense, diversifiées dans leur masse, se refusant au passage de la lumière, souvent à peine translucides, parfois presque absolument opaques. En même temps le décor qui, gravé ou émaillé, paraissait, plus ou moins, surajouté à l'objet, va tendre à s'y incorporer totalement.

Il use de tous les procédés connus et il les complique par des raffinements nouveaux, par des manipulations chaque jour plus téméraires : le verre est doublé, triplé, injecté d'oxydes métalliques, des feuilles d'or ou d'argent y sont insinuées, des bulles d'air prises dans la masse obéissent à la volonté de l'artiste, des cabochons sont appliqués, des parties différentes sont soudées. La pièce présentée, plusieurs fois, à l'entrée de l'ouvreau, est ramollie par le feu pour se prêter à une imagination qui ne se satisfait point. Vers 1897, usant d'une façon plus ample d'un procédé audacieux



Phot. Vanoest.

VASE ÉMAILLÉ ET GRAVÉ, PAR ÉMILE GALLÉ

qu'il avait déjà tenté, Gallé incorpore dans le verre ramolli des morceaux de verre ou d'émaux d'autre coloration, d'autre texture, et constitue une sorte de marqueterie de verre. La pièce, formée par l'association, que le feu a scellée, d'éléments hétérogènes, est une symphonie véritable à laquelle participent toutes les structures qu'est susceptible de revêtir la matière vitrifiée. L'artiste n'est pas encore satisfait. Dans un nouveau stade, le dernier parce que la mort ne lui a pas permis de chercher davantage, autour de 1900, il entreprend de patiner le verre, de l'envelopper dans des gangues, de le mater ou de le ternir. Des dévitrifications partielles introduisent dans la masse vitreuse des effets de brouillard et de paillettes neigeuses.

Ainsi conçue, la gestation d'un vase s'entoure de périls incessants. Présenté plusieurs fois au feu, les accidents se multiplient; l'amalgame d'éléments étrangers qui réagissent différemment à la chaleur provoque des ruptures; un travail moléculaire s'accomplit sournoisement. La pièce, intacte la veille, est retrouvée, le lendemain, en morceaux. Si le vase a échappé à ces dangers, il arrive enfin que, tandis que le ciseleur achève de le parfaire, l'échauffement par le touret provoque, au dernier moment, la fêlure fatale.

De tels hasards menacent, sans doute, tout verrier. Gallé en a accumulé à l'infini les risques. A l'Exposition de 1900, il avait mis sous les yeux du public un four autour duquel des fragments brisés indiquaient à quel prix il produisait ses chefs-d'œuvre.

Œuvres uniques, nécessairement, pour lesquelles il n'aurait pas été possible de concevoir un outillage industriel, œuvres d'un établissement extrêmement onéreux. L'artiste, il est vrai, animé d'un sens social généreux, désireux de voir se répandre la beauté dans tous les milieux, avait entrepris la production, en série, de vases à deux couches pour lesquelles il employait la gravure à l'acide qu'il avait, à ses débuts, condamnée; mais ces vases, quel qu'en fût le mérite, ne reflétaient qu'une très faible partie de son art complexe.

Cet art, malgré sa virtuosité, aurait pu demeurer assez indifférent. Tant d'inventions chimiques et techniques seraient restées stériles si Gallé n'avait eu d'autre dessein que d'exhiber des tours de force, mais sa science et sa dextérité étaient au service d'une pensée singulièrement attachante, et ces moyens compliqués, inattendus, précieux et rares étaient nécessaires à l'expression d'une intelligence et d'une âme de qualité exceptionnelle.

A ses débuts il s'était, comme Rousseau, inspiré, à la fois, de la Renaissance et de l'Extrême-Orient. Deux vases, parmi ceux qu'il exposait en 1878, conservés au Musée des Arts décoratifs, avaient cette double tendance. L'un d'eux est une « petite coupe en verre blanc très épais à sujets gravés : *les Quatre saisons*, d'après Raphaël et les signes du zodiaque, et décorée

d'émaux blancs, noirs et rouges sur des bandeaux en relief simulant des montures d'orfèvrerie ». Il est, ainsi que la coupe en forme de coquille parée d'un camée, le type de cette production où Gallé, déjà exécutant incomparable, montre plus de compréhension que de spontanéité. Le vase en forme de conque dont le décor gravé représente des enfants chevauchant des colimaçons, le pied cerclé de bagues émaillées, est postérieur de trois ou quatre années : il montre des velléités d'indépendance, et dans la forme qui, moins strictement empruntée, tend à s'affranchir des profils classiques, et dans le décor dont la fantaisie s'apparente à ces caprices d'imagination lorraine que Gallé a surtout déployés comme céramiste. L'autre souvenir de 1878 est un vase en forme de boule, bleuâtre, à côtes torsées, émaillé, décor carpe et végétation. Ici, c'est l'admiration pour l'Extrême-Orient qui s'exprime sans réticences. C'est de ce côté que Gallé va trouver sa voie, et l'exemple des Japonais, dont il imite les pratiques, va l'enhardir à traduire, par ses yeux et par ses moyens propres, ce sentiment intense de la poésie naturelle qu'il ressent avec autant de vivacité que ses inspireurs. Pendant longtemps encore il se plaira à les évoquer. Ce maître original se complait à des pastiches que lui suggère sa large érudition. Il aime par des entrelacs dorés et des sujets émaillés à rappeler les broderies subtiles et les miniatures aux élégances souveraines des manuscrits persans ; parfois encore, il s'amuse à des sujets médiévaux.

Le célèbre vase *Orphée*, en 1889, semble marquer une transition : la forme a encore l'ordonnance classique, et cette ordonnance, Gallé, qui s'en détache progressivement, est sur le point de la répudier. La matière, par sa résonnance sourde, par ses harmonies funèbres qui s'accordent pleinement avec le sujet, annonce le renoncement aux vertus d'abord seules prisées. Mais les figures, pour lesquelles l'artiste a eu la collaboration de Victor Prouvé, sont un mode d'expression qui demeurera exceptionnel et disparaîtra bientôt, à peu près complètement. C'est par la flore et par la faune qu'en sa maturité son art va s'épanouir.

Passionné pour la nature et surtout pour les plantes, adonné à la botanique et à l'horticulture, ami des jardiniers nancéiens dont les créations lui ont inspiré de belles pages, Gallé voit dans l'étude des formes naturelles une source perpétuelle d'invention et d'originalité. Il veut que l'artiste les consulte sans cesse pour se défendre contre la routine et contre l'emprise du passé. Lorsque l'autorité, qu'il exerce autour de lui, le consacre chef de l'École de Nancy, il ne donne, à ceux qui l'écoutent, pas d'autre principe essentiel, avec le dogme de l'unité de l'art, que la méditation individuelle, l'observation scientifique des modèles vivants. Il vit au milieu de plantes magnifiques et veut, pour ses ouvriers

comme pour lui-même, que son usine surgisse parmi un jardin choisi.

Verrier, céramiste et créateur de meubles, dans les trois domaines où son activité s'exerce, il célèbre, par ses œuvres, un hymne à la nature. C'est la vie de la plante, et, par delà la plante, l'algue ou le papillon, ce sont les palpitations de la terre même, de ses plaines, de ses forêts, le frémissement des grands espaces balayés par les vents, sillonnés de nuages, les obscures et mystérieuses agitations de l'abîme marin qu'il prétend enserrer dans un vase ; et il veut encore, sondant le passé lointain, évoquer les origines de la vie.

Dès lors les formes de ses vases brisent toute formule géométrique. L'observation commande. Elle lui inspire ses trouvailles et ses erreurs. Le vase reprend parfois une forme végétale : il est une capsule, une corolle, un calice, un bulbe. Dans cet ordre il y a presque toujours un jaillissement, une allégresse rares. Parfois l'élément naturel s'hypertrophie : une violette gigantesque devient une coupe. Mais voici que la pensée se fait complexe et, pour la rendre sensible, ce n'est plus une imitation littérale, c'est une interprétation qui apparaît. Cette interprétation, il faut le dire, est très inégale. L'artiste a désappris le sens de l'architecture. La poursuite ardente de la vie l'entraîne, à certains jours, à méconnaître des lois élémentaires d'équilibre, de simplicité surtout. L'usage nouveau qu'il fait du décor en relief y contribue. Cabochons, médaillons, camées ou masques avaient, avant lui, des formes déterminées ; ils occupaient une place mesurée, étaient répartis selon un rythme régulier. Il leur attribue des silhouettes, des volumes imprévus, les applique au point où son génie les désire ; ils compteront à peine matériellement tout en ayant une signification essentielle comme dans la merveilleuse coupe à la libellule ; ils se gonfleront, envahiront les flancs du vase, comme dans le cornet aux liliums ; ils en viendront à recouvrir toutes les parois, à devenir pour ainsi dire, le vase même transformé en sculpture de verre aux aspects imprévus, compliqués, parfois d'un bonheur extrême, parfois inquiétants.

Cependant cet observateur scrupuleux, ce poète naturaliste, est en même temps épris d'idéal. Les formes, à travers leur beauté visible prennent volontiers pour lui une signification spirituelle ou mystique. Il participe au mouvement symboliste. Âme généreuse, exaltée, chevaleresque, il réalise ce paradoxe d'exprimer par des vases de verre, ses convictions religieuses, ses aspirations patriotiques, sa foi civique : au moment de l'affaire Dreyfus, il fait des vases de combat, des vases dreyfusards ! Il n'est pas apparu, au reste, à ses contemporains qu'il ait échoué dans ces ambitions puisqu'on lui a commandé tour à tour un vase pour célébrer l'Alliance russe et un autre pour glorifier Pasteur (1893). Il a lui-même raconté comment la méditation

de la doctrine pastorienne, l'appel mystérieux du « grand visionnaire » Victor Hugo l'avaient guidé dans la genèse d'une œuvre où il tentait à la fois de rappeler les hypothèses empiriques détruites, les microbes découverts et vaincus, le caractère bienfaisant de la science. Ces lignes, qu'il faudrait pouvoir intégralement citer, éclairent d'un jour singulier cette imagination pénétrante et chimérique, moins étonnante, peut-être par son raffinement



Phot. Vanoest.

VASES A INCRUSTATIONS, PAR ÉMILE GALLÉ

unique que par son ingéniosité à se transcrire en images visibles. On les lira dans ses *Écrits pour l'art* avec les notices, plus courtes mais toutes suggestives, par lesquelles il a, à plusieurs reprises, commenté ses créations.

Rien d'étonnant qu'il ait souvent inscrit au flanc du vase un vers ou un distique empruntés à ceux des poètes par le verbe qu'il préférait. Ces épigraphes, que l'on a raillées, n'étaient ni manie ni bel esprit, ni superfétation postiche. Elles faisaient écho à sa propre pensée ; elles la traduisaient dans un langage plus accessible au public. Ainsi les paroles d'un *lied* nous guident et nous révèlent en partie les intentions du musicien.

L'Exposition universelle de 1900 consacra la gloire de Gallé. Partout, à l'étranger comme en France, l'influence de Gallé était manifeste. Depuis longtemps, avec plus ou moins de bonheur, des imitateurs exploitaient le « genre Gallé ». A Nancy même, dans l'atmosphère du maître s'épa-

nouissait toute une floraison qui dépendait presque entièrement de son rayonnement. Daum, avec de puissants moyens industriels, accomplissait, dans son sillage, quelques efforts de technique et de décor et répandait dans le public une production d'une tenue honorable qui contribuait à soutenir le goût de la verrerie.

Au milieu du bouillonnement perpétuel de son invention intarissable, Gallé ne s'était pas désintéressé des usages pratiques de la verrerie. Il avait composé des services de table en verre mince légèrement teinté, gobelets aux formes simples quasi rustiques avec des côtes torsées et de légers motifs d'or, dont le succès fut limité, sans doute parce que leur raffinement discret échappait au public. Le développement de l'éclairage électrique lui avait inspiré des tulipes somptueuses et des abat-jour pour des lampes de table en fer forgé. La lumière y prenait des douceurs, des colorations chaudes ou mystérieuses. Le goût de telles lampes ne s'est pas épuisé et, repris par des industriels peu ou point soucieux d'art, il a dégénéré aujourd'hui en une production populaire innombrable et lamentable. Ces problèmes : création d'une verrerie de table artistique, invention de formes nouvelles pour l'électricité, préoccupaient, à ce moment, beaucoup de bons esprits, qui, presque tous en opposition avec Gallé et ses imitateurs, envisageaient l'emploi du verre ou du cristal neutres, transparents ou dépolis. On était très frappé, à ce moment, de l'aspect aérien que prenait suspendue au bout du fil, l'ampoule, véritable fleur lumineuse. Il y avait là un effet tout à fait nouveau, paradoxal, et l'on dépensa beaucoup d'ingéniosité à le mettre en valeur.

En 1905, Gallé mourut dans la force de l'âge, frappé en pleine activité. Il avait conféré au verre une dignité esthétique que les plus téméraires n'auraient pas osé lui rêver. Non seulement il l'avait fait le rival des matières les plus précieuses, mais il lui avait fait exprimer des sensations, des passions et des idées dont la traduction semblait réservée aux lettres ou aux arts graphiques. Par un miracle du génie, il y avait inscrit l'infini.

LEON ROSENTHAL



Phot. Durand-Ruel.

LES FALAISES DE SAINTE-ADRESSE, 1864

LA FORMATION DE CLAUDE MONET

QUAND on essaye de serrer de près l'histoire de Claude Monet, on s'aperçoit avec étonnement qu'elle est à faire. On sait moins de lui que de Renoir, par exemple. La tâche utile est donc, présentement, de délimiter les zones d'ombre. Après quoi, pour achever de définir « l'état actuel de la question », peut-être pourrons-nous, en nous abstenant des jugements que personne certainement ne nous demande, nous appuyer sur ce que l'on connaît avec certitude et décrire à grands traits la physionomie de Claude Monet dans l'histoire de l'art moderne.

I

Ses origines sont obscures, sa formation enveloppée de pénombre.

Chacun sait qu'Oscar-Claude Monet naquit à Paris, rue Laffitte, en 1840, le même jour que Rodin (14 novembre). Perdons-nous à ignorer le commerce de son père? On ne nous parle pas davantage de ses études, qui durent être médiocres — car longtemps il n'eut pas une orthographe très sûre —

ni de ses rapports avec ses parents. C'est une tante qu'on voit constamment intervenir, une veuve Lecadre, qui semble avoir eu quelque aisance¹. Un fait probable, malgré les belles phrases que la supposition fit écrire, est que Claude Monet n'avait pas d'atavisme normand. Sa mère était lyonnaise. En revanche, son enfance et sa jeunesse havraises ont, pour la vie entière, marqué sa sensibilité. « La mer, disait-il à Geffroy, est la toile de fond de mon existence ».

Il échapperait tout à fait jusqu'à dix-huit ans, si sa vocation n'était connue par deux traits caractéristiques : l'amour qu'il voua, dès seize ans, aux estampes et aux objets rapportés du Japon par les matelots, et ses succès de caricaturiste. Il contrefaisait plaisamment les notabilités havraises. Un papetier, marchand de couleurs, montrait en vitrine, sur la rue de Paris, ses dessins qui lui faisaient en ville une manière de célébrité. Dans les derniers mois de 1858 ou vers le début de 1859, un jeune peintre, dont le papetier exposait en même temps les œuvres à l'incompréhension publique, manifesta de l'intérêt pour le caricaturiste. Eugène Boudin lui révéla sa destinée. Mais ici une petite question se pose. On veut qu'en 1856 Monet ait exposé à Rouen, auprès de quatre paysages de son maître, une *Vue de Rouelle* qui, selon un journal local, dont personne ne donne la référence, « participait des qualités de M. Boudin ». M. Jean-Aubry, si bien informé, n'en dit rien². Dans la vie des deux peintres, leur rencontre est peu vraisemblable en 1856. Elle se place tout naturellement en 1858-59, exactement entre le 8 août 1858 et le 21 mars 1859, dates de deux requêtes par lesquelles M. Monet sollicita — sans succès — de la municipalité une bourse d'études pour son fils Oscar, élève d'Ochard et de Vasseur. Dans la seconde lettre, le nom d'un autre maître était ajouté : Boudin.

La famille était donc loin de contrarier la vocation d'Oscar-Claude. Elle lui paya même, en mai 1859, un séjour à Paris, l'adressant à Toulmouche, qui était un cousin, et, sur la recommandation de Troyon, elle l'autorisa à prolonger ce séjour. Mais les relations de Monet et de sa famille se gâtèrent. Monet reconnut plus tard avoir perdu beaucoup de temps à la fameuse Brasserie des Martyrs, « qui lui fit le plus grand mal ». Ces mots sont sans doute une allusion à des « erreurs de jeunesse », où nous verrions volontiers un facteur de sa formation. Car, à dater de ce séjour à Paris,

1. Nous devons à l'obligeance de M. Robert Rey la communication d'une copie de treize lettres de M^{me} Lecadre et de Monet à Amand Gautier, qu'il tient de M^{me} Gautier-Antoni et dont il a fait état dans son cours de l'Ecole du Louvre de 1926. M^{lle} Aline Bloch prépare un ouvrage sur Amand Gautier.

2. G. Jean-Aubry. *Eugène Boudin*. Bernheim-Jeune, 1921. Il nous faudrait constamment citer ce précieux livre, tant il renseigne sur la jeunesse de Monet.

il ne put jamais dissiper les préventions de sa famille, causées d'abord par sa conduite, confirmées par ses essais artistiques. Qu'était-il donc, pour M^{me} Lecadre, pour ses parents, pour ses amis, peut-être quelquefois pour lui-même, sinon une excellente nature, mais faible, un jeune artiste bien doué, mais paresseux ? On devait « le forcer à travailler sérieusement ».

A Paris, il prodigue les caricatures sur les tables des cafés, parmi les héros d'Henry Murger, dans le bruit de leurs discussions creuses, enfumées



CLOS NORMAND

(Collection Raymond Koechlin, Paris.)

de romantisme et de tabac. Il fait des portraits-charges pour le *Gaulois* et le *Charivari*. Il travaille chez Amand Gautier. Trois lettres à Boudin, du 19 mai 1859, du 3 juin 1859 et du 20 février 1860¹, attestent des deux premières à la dernière un affermissement de son jugement, une plus claire conscience de lui-même. Il gagne en assurance, il s'affranchit d'admiration

1. M. Etienne Moreau-Nélaton, dans son *Jongkind*, et M. Jean-Aubry, dans son *Boudin*, ont rétabli la date de cette lettre, que Geffroy donne encore comme étant de 1856.

reçues (pour Troyon, pour Pils), il se reconnaît vite dans la richesse de l'art contemporain, et déjà, « entouré d'une petite bande de jeunes paysagistes » — dont Pissarro, de dix ans son aîné, rencontré chez Suisse — il paraît montrer quelque chose de cette autorité naturelle qui fera toujours de lui le centre d'un groupe ou un grand solitaire.

Nous l'entrevoyons. Puis il disparaît. Alors peuvent se placer les « escapades » qu'il racontera à Courbet six ans plus tard, de sorte qu'en 1860 ou 1861, comme il tire « un mauvais numéro » à la conscription, sa tante refuse de « lui acheter un homme ». Il part pour les chasseurs d'Afrique. (L'Algérie exerce-t-elle une influence sur sa vision ?) Le dur service l'éprouve tant qu'après deux ans, il reçoit un congé de convalescence. On est peiné de son état. Sa tante le libère. Elle prend conseil de Toulmouche, d'Amand Gautier, qui accepte une fois de plus de le surveiller. La lettre de M^{me} Lecadre à Gautier, dont les fautes d'orthographe augmentent la saveur, évoque pour nous le travail et l'attitude du décevant neveu à ce moment : « Ses études sont toujours des ébauches comme vous en avez vues, mais lorsqu'il veut terminer, faire un tableau, cela devient d'affreuses croûtes devant lesquelles il se mire et trouve des imbéciles qui le *fellicite*. Il ne tient aucun compte de mes observations. Je ne suis pas à sa hauteur aussi je garde maintenant le plus profond silence ». Toute l'histoire de l'impressionnisme n'est-elle pas là préfigurée ?

Durant ce séjour en Normandie, Monet fait la connaissance de Jongkind. — Il entre à l'atelier Gleyre, probablement vers la fin de 1862 et sans doute plein de bonne volonté. Il croit qu'il faut au paysagiste commencer « par dessiner ferme la figure ». Mais il se lasse vite. Une légende, qu'il contribuera lui-même à répandre, ne le fait rester que quinze jours chez Gleyre et, dès la première correction, débaucher Renoir, Bazile et Sisley, parce qu'à l'atelier « on manque de sincérité ». Simplification symbolique, plus vraie que la réalité. Quoiqu'il en soit, au printemps de 1863, il part pour Chailly, avec l'intention d'y rester huit jours. La jeune verdure, le beau temps, le travail libre le retiennent. Il cède à ces tentations. M. Toulmouche n'est pas content. « C'est une faute grave d'avoir sitôt abandonné l'atelier. — Je ne l'ai point du tout abandonné, réplique Monet. J'ai trouvé ici mille charmes auxquels je n'ai pu résister ». La lettre est du 23 mai. Il veut rentrer au début de juin.

Une fois encore, nous le perdons, et dans des années décisives. Ayant libéré son héros de Gleyre en 1863, Geffroy lui fait envoyer deux paysages au Salon de 1865. Heureusement nous le retrouvons, l'été de 1864, au-dessus de Honfleur, à Saint-Siméon, dans l'hôtellerie de la mère Toutain, où les artistes, guidés par Boudin, viennent si volontiers que M. Jean-Aubry,

proposerait le terme d' « école de Saint-Siméon », si les tendances y étaient aussi nettement définies qu'à Barbizon. Ce séjour de Monet marque dans sa vie d'artiste. Alors se scelle, par les parties de dominos et les études en commun sur la nature, son amitié avec Jongkind. Il reste jusqu'en octobre à Saint-Siméon et « se met en rage, écrit-il, afin de faire d'énormes progrès avant de rentrer à Paris ».

Il débute au Salon suivant, qui est pour lui un succès. La ressemblance des noms aidant, on félicite Edouard Manet de ses deux paysages. Aussitôt



Phot. Durand-Ruel.

LE DÉJEUNER SUR L'HERBE, REPLIQUE, 1866

(Musée de Moscou.)

Monet entreprend une grande composition, un *Déjeuner sur l'Herbe*, qu'il peint en plein air et dont, à l'automne de 1865, Boudin écrit : « Monet achève son énorme tartine qui lui coûte les yeux de la tête ». Peine perdue. Une observation de Courbet le dégoûte de son œuvre. Il la roule, l'abandonne dans un coin, où elle s'abîmera, et, quand il la reprendra, il en devra couper une grande partie à gauche et à droite. Pour la remplacer au Salon de 1866, il peint (en quatre jours, selon Thoré-Burger) le portrait de Camille, — qui sera sa femme en 1870.

Il entre dans une période difficile, qui va durer, avec quelques accalmies, une vingtaine d'années. Courbet, Bazille, Manet, lui viennent en aide à

plusieurs reprises. Depuis 1864, Bazille le fait bénéficier de son atelier, rue de Furstenberg, dans la maison fameuse où Delacroix eut le sien. En 1866, Monet fait avec Bazille un nouveau séjour à Chailly et, peu avant la guerre, partage, ainsi que Renoir, son atelier aux Batignolles. 1867 et 1869 sont, semble-t-il, des années particulièrement dures. Il lui faut fuir Paris pour Honfleur et pour Etretat. En 1868 ou 69, quand ferme une exposition du Havre, on vend au profit de ses créanciers, à des prix dérisoires, les toiles qu'il y a envoyées. La sévérité du jury ajoute à son malheur. Il peut à peine montrer sa peinture jusqu'en 1874. En 1866, *Camille* est accrochée, au Salon, trop haut dans un petit passage sombre ; en 1867, les *Femmes au Jardin*, refusées ; en 1868, Daubigny réussit à faire admettre un des deux paysages présentés, mais ne peut fléchir pour l'autre l'opposition de Nieuwerkerke. — « Ah non ! assez de cette peinture-là ! » — En 1869, les deux tableaux sont rejetés. Au cours de sa carrière, il verra, en tout et pour tout, six toiles de lui au Salon : les deux paysages de 1865, *Camille* et la *Forêt de Fontainebleau* en 1866, *Navires sortant des jetées du Havre* en 1868, enfin — beaucoup plus tard et le fait nous paraît peu connu — en 1880, par quelle circonstance exceptionnelle ? un paysage d'un mètre et demi : *Lavacourt*.

Camille, bien que mal placée, obtient en 1866 un certain succès, qui n'est pas de scandale, puisqu'il procure quelques achats à Monet. Cette robe verte et noire enthousiasme les jeunes « intransigeants ». L'article de Zola, qui fait pleuvoir les désabonnements à l'*Evénement*, produit au Havre une excellente impression ; Monet retrouve le concours de sa tante. Il se retire en avril dans une petite maison de Sèvres, proche de la station de Ville d'Avray et entreprend une nouvelle toile de grande dimension : les *Femmes au Jardin* (Musée du Luxembourg). De 1866 datent également des paysages parisiens, des *Forêts de Fontainebleau*, des toiles peintes en Normandie. Une lettre de Dubourg à Boudin le montre à Honfleur en février 1867. « Le pauvre garçon est en peine de ce qui se passe dans les ateliers ». Il peint une grande marine : peut-être la *Terrasse au bord de la mer*, — des effets de neige, notamment, pensons-nous, celui de la collection Camondo. A cette année 1867 se rapportent la plupart des vues de Sainte-Adresse ; en 1868, les portraits de M. et de M^{me} Gaudibert, les scènes de la Grenouillère, le *Déjeuner dans un intérieur*, du Musée de Francfort.

Mais la chronologie de ces œuvres resterait à vérifier, et la biographie du peintre est de nouveau interrompue. Nous savons seulement qu'une partie relativement faible, quoique, par elle-même, assez abondante, de sa production antérieure à 1870 a échappé. Les œuvres les plus importantes sont là, mais combien ont été perdues au hasard des saisies, lacérées par Monet dans les accès de découragement, enfin détruites par les Prussiens en 1870 !

M. Tabarant rapporte que Monet, quittant la France au début de la guerre, avait déposé ses tableaux chez Pissarro à Louveciennes. Les Prussiens établirent une boucherie militaire dans la maison et se servirent des toiles comme de tabliers, qu'ils jetaient sur la route, après usage, couverts de sang.

Marié en 1870, Monet part seul, aux premiers jours de la guerre, pour la Hollande, où il peint canaux et champs de tulipes, puis gagne Londres. Il y retrouve Pissarro et Daubigny, qui le présente à Durand-Ruel. Ses années de luttes après le retour en France et jusque vers 1886, les expositions impressionnistes à partir de 1874, son séjour à Argenteuil de 1872 à 1876, à



Phot. Durand-Ruel.

LE PORT DE HONFLEUR, 1866

Vétheuil de 1876 à 1883, enfin à Giverny, semblent assez bien connus. De même l'énumération de ses œuvres est partout. Encore, dans cette période si proche de nous et, pour ainsi dire, publique, y aura-t-il de petites découvertes à faire et, en tous cas, des mises au point.

Sans doute distinguera-t-on des éclaircies dans sa misère, telle l'année 1872, si l'on s'en rapporte à deux lettres de Boudin. L'attitude de Monet sera intéressante à étudier, à mesure que les documents paraîtront au jour¹, car ses dissentiments avec Manet, qui l'a aidé, ses découragements, son assurance, nous laissent pour l'instant une idée confuse. Mais si son

1. Il y a un petit dossier curieux de lettres de Monet à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

entêtement, son audace, sa certitude du succès, son mépris des hommes, provoquent quelquefois des sentiments assez mêlés, ils concourent à accroître l'impression étonnante de force qu'il provoque. On comprend l'hommage que lui rendait Renoir : « Sans lui, nous aurions renoncé ». Par une association d'idées naturelle, l'image, qui domine dans la mémoire, est celle que Geffroy, en septembre 1886, a tracée sur le vif, à Belle-Ile, de Monet peignant dans la tempête : « Les rafales lui arrachent parfois la palette et les brosses des mains, son chevalet est amarré avec des cordes et des pierres. »

II

Il en use dans l'ordre de l'art comme au milieu des éléments, comme dans la mauvaise fortune : il suit sa ligne et s'impose. Certes, les conditions lamentables dans lesquelles, jusqu'à quarante-cinq ans, il travaille suffiraient à expliquer certaines particularités de son œuvre, comme l'abandon pour les paysages des grandes toiles à figures, trop coûteuses, de placement impossible et qu'il ne peut pas même montrer. Pourtant, telle est la logique de son évolution qu'on pourrait aussi bien expliquer son œuvre sans connaître ces conditions. On assiste au développement de Monet comme aux métamorphoses fatales d'un être que commande un principe interne de développement. Dès 1868, Boudin en est frappé. Monet, écrit-il, « nous donne à tous l'exemple de la ténacité à ses principes ».

Il s'agit pour lors des principes réalistes. Monet les applique plus radicalement que personne, depuis 1865 au moins. Il s'est trouvé vite : dès l'âge de vingt-quatre ans. — Son ami Renoir ne voit pas clair si tôt dans ses richesses : elles sont plus diverses. Il est distrait sur les pas de Courbet jusqu'à peindre, contre sa nature, au couteau à palette. Il étudie les maîtres. Il est curieux de la *cuisine* la plus raffinée et s'y amuse. Plus soucieux de rester dans les cadres que d'en sortir ou de les briser, respectueux de ce qui peut demeurer de tradition jusque dans une institution faussée, *classique*, même au sens scolaire du mot, il participe avec assiduité aux concours de l'Ecole. Mais Monet est bien un révolutionnaire. Il rompt avec l'art officiel ; il ne s'inquiète pas du musée ; il est l'« élève de la nature », comme on se plaît naïvement à dire alors.

Son début par la caricature, que l'on raconte habituellement comme une anecdote curieuse, peut être chez lui significatif d'une tendance essentielle. Le caricaturiste, au lieu de copier la réalité, dégage, avec parti-pris, un caractère. Il exprime une impression vive provoquée par le modèle, impression juste, puisque la ressemblance doit être criante, mais il ne fait pas un portrait fidèle.

Boudin emmène Monet « sur le motif », à Rouelle, peint sous ses yeux. Monet a dix-huit ans. « C'est comme un voile qui se déchire ». Il comprend, il saisit ce que peut être la peinture. Poser les choses à leur plan, définir les rapports de valeurs, faire vivre le ciel, peindre d'une manière plus sommaire que le commun des paysagistes vers 1860, et dans une gamme grise : c'est la leçon de Corot, que Monet reçoit par Boudin. Il y a plus, il y a ce qui, dans quelques mois, va étonner Baudelaire que Boudin rencontrera à Honfleur : les notations des états de l'atmosphère « selon le lieu, l'heure et le vent ». Mais



Phot. Durand-Ruel.

VUE DE PARIS PRISE DU LOUVRE, 1866

assez vite, la position de Monet par rapport à Boudin est curieuse à considérer. Boudin, réaliste timide, s'effraie quand il voit Courbet prendre des libertés avec la nature, ses carnets en font foi ; Monet ne lui causera pas moins de gêne ; il s'affligera de ce que dans les paysages de son émule, les détails ne lui paraissent pas répondre à l'ensemble. Quant à Monet, par absence d'imagination, sa conception de l'art est bien celle de Boudin, mais le style des plus anciennes toiles que nous connaissions de lui ne révèle pas un disciple du peintre de Honfleur. Sans doute n'a-t-il pas encore la sûreté indispensable pour les subtiles analyses d'atmosphère. L'art de Boudin ne peut que lui paraître aussi grêle qu'à Boudin lui-même, qui en souffre. Il doit contenter un besoin de facture large, qui lui fait négliger dans la pra-

tique son premier maître pour Courbet et pour Daubigny. Nous pensons au *Quartier de bœuf* de la collection Moreau-Nélaton, à la *Côtelette* que reproduit M. Marc Elder, en la datant de 1856 (pourquoi 1856 ?). Une sorte de *Clos normand*, que possède M. Raymond Kœchlin¹, une des premières toiles que Monet ait peintes dans une dimension importante, est proche de Daubigny. Avec une facture assez naïve, déjà se remarquent néanmoins une jolie désinvolture, l'art de retenir l'essentiel et l'effet juste, en éludant des diffi-



Phot. Durand-Ruel.

LES DECHARGEURS DE CHARBON A ARGENTEUIL, 1872

cultés que d'autres, surtout débutants, s'acharneraient à résoudre; ainsi, une petite maison, bâtie par assises grises et blanches, se reflète dans une mare; elle n'y fait que la grande tache claire nécessaire dans l'ensemble, au lieu de répéter ces bandes superposées qui eussent tout alourdi et brouillé. On trouve aussi dans certains accents plus vigoureux, dans certains traits forts, continus et largement conduits quelque chose de la graphie particulière à Monet.

Aux noms de Daubigny et de Courbet, il faut ajouter celui d'Edouard

1. 1862-64 ? Et pourquoi pas avant le service militaire ?

Manet, dont notre peintre voit l'exposition, en 1863, chez Martinet et au Salon des Refusés. Manet le touche par sa franchise d'effet, son art synthétique, par son goût de la réalité fraîche, comprise vivement, et rendue de manière à communiquer une impression immédiate de nature.

Le prestige de l'école de Barbizon, auquel, pas plus que Bazille et Renoir, il n'échappe, est moins conforme à ses tendances. Ses exclusions aident encore à le définir. Dans une lettre de 1860, son mépris de Troyon et de Rosa Bonheur indique que, dès vingt ans, il est dégoûté de la peinture propre et



Phot. Durand-Ruel.

AU PRINTEMPS, 1871

« horriblement ressemblante », comme dira Cézanne ; son plaisir à voir Couture abandonner l'art le met en marge de la plupart des jeunes peintres, séduits par une *cuisine* dont Manet lui-même se défait à peine.

Mais certainement, ce qui donne à Monet l'impulsion décisive, pour toute la vie, c'est la fréquentation de deux libres paysagistes, dans le paysage. Pour avoir peint auprès de Boudin et de Jongkind, sous le ciel, devant l'horizon, dans le vent de la mer, il a la vision la plus neuve, en 1863, parmi les transfuges de l'atelier Gleyre. Renoir ne jure que par Diaz, dont la peinture est alors, ou lui paraît être, étincelante comme des pierreries, et il fabrique pour un marchand de faux Théodore Rousseau. Les robustes architectures végétales du grand Rousseau, Bazille les reconstruit aussi ; il va les animer

bientôt, il est vrai, d'un frémissement nouveau de lumière. Sisley est pour nous un peu flou dans les brumes de Corot. L'année suivante, durant la retraite à Saint-Siméon, auprès de Jongkind, l'enthousiasme de Monet grandit pour tant de sincérité, et pour tant d'« imprévu exact ». C'est ce séjour qui expliquerait le passage d'essais, comme le tableau de M. Kœchlin, aux œuvres où Monet est lui-même, comme les *Falaises de Sainte-Adresse*, datées de 1864, et comme les envois au Salon de 1865.

Ces envois étaient deux paysages : *Embouchure de la Seine à Honfleur* et *La Pointe de la Hève à marée basse*. La *Gazette*, en un article de Paul Mantz, fut la première à signaler Claude Monet. Soulignons bien l'impression *brusque* produite par Monet sur l'intelligent critique. « Son *Embouchure de la Seine* nous a brusquement arrêté au passage et nous ne l'oublierons plus ». Mantz notait « l'aspect saisissant de l'ensemble, une manière hardie de voir les choses et de s'imposer à l'attention du spectateur ». Il remarquait le « goût des colorations harmonieuses dans le jeu des tons analogues, le sentiment des valeurs » et regrettait seulement l'absence de « cette finesse que l'on n'obtient qu'au prix d'une longue étude ».

Mais ce n'était là qu'un coup d'essai, et l'originalité de Monet à cette époque de l'histoire de l'art fut plutôt d'être le premier des jeunes peintres qui représentaient « les choses et les gens de leur temps, le monsieur en paletot et la dame en waterproof ». — *Le premier*, en ce sens que nul n'appliquait aussi simplement les principes réalistes. La volonté de peindre la vie contemporaine était pareillement chez Manet, chez Degas et chez Renoir, mais ils l'alliaient à de multiples intentions de stylistes et de disciples des vieux maîtres, qui étaient étrangères à Monet. Qu'en 1865, il ait recommencé le *Déjeuner sur l'herbe*, la chose est très remarquable, par la comparaison que ce tableau provoque entre Monet et Manet. Nul désir d'horrifier le bourgeois par une scène extraordinaire, comme celle dont le Salon des Refusés, deux ans plus tôt, avait vu le scandale. Ce désir même avait attesté chez Edouard Manet l'idée que l'art est artifice, idée parfaitement conciliable, avec le besoin de représentation saisissante. Manet croyait nécessaire d'invoquer le musée. Il traitait à la moderne un groupe de Raphaël¹ et on le justifiait par Giorgione. Il cherchait le style dans l'arabesque et par l'audace du pinceau. Sous un jour arbitraire, les figures de son *Déjeuner* s'ordonnaient devant un fond où des accidents variés se composaient par plans avec autant d'habileté que dans une vieille tapisserie.

Claude Monet représenta plutôt une scène de tous les beaux jours, d'une banalité voulue, à laquelle on n'accordait pas les honneurs d'un grand for-

1. Voyez l'article de M. Paul Jamot dans la *Gazette* de janvier 1927.

mat. En cela, il suivait moins l'exemple de Manet que de Courbet, encore Courbet choisissait-il des sujets intéressants par la prétention à l'« allégorie réelle », par une vigoureuse action, ou en tant que peinture sociale. Mais voici, sous le pinceau de Monet, avec le minimum de prétexte, les choses et les gens de 1865. Les amis sont disposés, comme au hasard, debout, assis ou étendus autour de la nappe, dans la pénombre claire d'un sous-bois ponctué de soleil. Le lieu n'offre aucun attrait particulier et n'a pas de profondeur



BELLE-ILE, ROCHERS DE GOULPHAR, 1886

Phot. Durand-Ruel.

définie, tant la lumière papillotte sur les feuilles et sur les troncs. La lumière joue avec les formes, les mange ou les accuse, et son caprice s'accorde au libre mouvement de la composition. Une jupe blanche paraît se confondre avec la nappe, un visage avec une ombre, les épaules éclairées font des taches vives. Une ressemblance avec Manet est dans la simplification expressive des lignes; le mouvement juste est saisi, à peine outré, et suffit, soit qu'un convive se retourne avec un geste brusque des épaules et de la tête, soit que Bazille allonge ses jambes interminables, ou qu'une femme vue de dos accuse l'aspect conique de toute sa personne que lui donne la mode de cette année-là. Le rapport est assez singulier, et cepen-

dant ne paraît pas gênant, en tous cas il est nouveau, entre la représentation relativement sommaire des figures et le soin avec lequel les feuillages, les taches sur le tronc du platane, semblent traités. On dirait qu'une feuille l'intéresse autant ou plus qu'une robe, une robe qu'un visage. Ainsi commence à se manifester une sorte d'indifférence à l'égard de la valeur relative des objets, indifférence qui paraît être en ce début une soumission de réaliste à toutes les taches dont est affectée sa rétine, et qui, par une évolution insensible et logique, deviendra une autorité fantaisiste de visionnaire qui prêtera aux choses les aspects qu'il leur voudra.

Peindre en plein air une pareille composition était extraordinaire. Courbet s'en amusa. L'année suivante, il vint rire dans le jardin de Sèvres où Monet manœuvrait son tableau des *Femmes cueillant des fleurs*, grâce à un système de poulies, qui permettait de le faire descendre dans une tranchée, pour peindre la partie haute. Cependant, Monet n'agit pas avec toute la rigueur qu'un tel appareil suggère, puisque ce tableau, qui fixe un effet d'été, fut terminé l'hiver suivant à Honfleur. Au reste, sur nature il lui arrivait de styliser, d'une manière que l'on a tendance aujourd'hui à croire inspirée de Bazille. Il cernait vigoureusement les formes, un peu traitées comme une série de surfaces planes, volontiers cassées, souvent parallèles au plan du tableau, plutôt que comme des volumes. Ce parti est fort accusé dans le portrait de *M^{me} Gaudibert* et jusque dans certains paysages, comme le *Port de Honfleur* (1866). En cela, de tels tableaux ne représentent pas, même alors, la production moyenne de Monet. Ils ont un caractère d'exception qui frappe et fait légitimement croire à l'influence passagère de Bazille. Petit problème qui, sans doute sera résolu avec plus de vraisemblance quand on connaîtra mieux Bazille avant 1866. En tous cas, on ne voit guère comment la manière du *Port de Honfleur* peut mener à celle des *Régates* de la collection Camondo, huit ans plus tard.

Au contraire, l'évolution est naturelle et continue, si l'on choisit pour points de départ les vues de Paris, puis celles de Sainte-Adresse et la *Terrasse*. Dans la charmante *Vue prise du Louvre*, si solide de construction générale, si intense d'effet, si juste dans l'expression du soleil clair, si preste enfin dans le mouvement des gens et des voitures, il s'intéresse à la structure des choses. Mais c'est la vérité *d'ensemble* qu'il cherche. Peu lui importe que la Tour de Clovis vienne se placer devant Saint-Etienne-du-Mont, qu'un kiosque, énorme, soit de travers, quelques personnages peut-être trop grands, la Seine trop étroite... Les formes vont peu à peu se dissocier dans l'atmosphère lumineuse; la composition, plus voulue, deviendra à la fois plus imprévue et plus décorative. Dans cette voie, la *Terrasse au bord de la mer* marque une étape originale, avec



LA FEMME A L'OMBRELLE

par Claude MONET.

(Collection Georges Menier, Paris.)

ses petits personnages mangés de lumière, ses drapeaux qui claquent dans l'air frais, avec ce grand vide de la mer, et cette absence, qui dut paraître étonnante, de tout repoussoir à gauche et à droite, tellement que l'espace, vraiment libre, vit par lui-même, du vent qui retrousse les vagues et de la circulation des bateaux... Une telle œuvre annonce les toiles d'Argenteuil. Franchissons une étape, et le Monet de la maturité paraît déjà dans les *Déchargeurs de charbon*, en ce sens que cette toile de 1872 fixe bien l'époque où la volonté de peindre la réalité toute simple cède au désir, au



Phot. Durand-Ruel.

PÊCHES ET MELON

besoin, à la nécessité, comme on voudra, d'en tirer un parti décoratif. En même temps, l'étude de l'atmosphère l'emporte sur celle des formes. Elles ne servent plus qu'à rendre l'atmosphère et leur mouvement.

De 1866 à 1875, Monet se désintéresse donc peu à peu du paysage fortement « architecturé », comme les vues de Paris, où les choses avaient un volume dans l'espace et prenaient pour l'œil, sous le pinceau, une densité. Il excelle dans l'*arrangement*, soit que la nature le lui offre, soit qu'il le réalise au moyen d'artifices. Rien n'est plus faux que de prétendre que, impressionniste, il pose n'importe où son chevalet. Les opportuns peupliers de *Carrières Saint-Denis* (Moreau-Nélaton, 1872) et leur reflet dans l'eau,

une masse d'arbres qui dépasse au-dessus des toits, sur un horizon marin une voile à l'endroit qu'il faut, un bateau amarré à quai lui servent..., comme à Corot le petit bouleau blanc.

Il nous fait, de la sorte, assister à un singulier phénomène. L'impressionnisme, qui est un réalisme intégral, éloigne du réalisme. C'est en suivant, semble-t-il, les suggestions de la réalité, que l'impressionniste proscrit le noir — qui, lui fait-on dire, n'est pas dans la nature, — préfère ce qui passe à ce qui demeure, la lumière et l'air à l'objet que l'air baigne et que la lumière colore. Mais il tend ainsi, fatalement, à substituer une « féerie » — combien de fois n'a-t-on pas écrit le mot! — à cette réalité qui en est le prétexte. De quelque manière que l'on aborde le problème, on fait une remarque analogue. L'artiste, qui peint en plein air, est plus réaliste que Courbet. Mais, à certains égards, il le devient moins. La nature, dans un même instant, lui offre tant d'aspects divers, qu'il doit choisir. En plein air, disait Renoir, « on triche tout le temps ». — Au vrai, on invente une nouvelle manière de *tricher*.

On en invente même plusieurs. Et tel est le cas de Monet, tel le sens de son œuvre. Si dans sa jeunesse, il ignore ou brise les formules qui régnaient de son temps, après 1870 il s'émancipe, si l'on peut dire, même des influences émancipatrices de sa jeunesse, brise ses propres formules, tend à différer autant de lui-même qu'il diffère des autres. S'il a une esthétique, elle consiste à honnir les recettes pour diviniser l'instinct. — « Peindre comme l'oiseau chante ». — « Il n'y a qu'un professeur : la Nature ». — « Peindre comme on peut, tant qu'on peut, sans avoir peur de faire de mauvaise peinture. Si la peinture ne s'améliore pas toute seule, c'est qu'il n'y a rien à faire ». — Ce sont ses professions de foi. Mais nous tournons toujours avec lui dans un cercle. Car la part, laissée toute à l'instinct, l'est en fait à la personnalité libérée; une personnalité aussi forte que celle de Monet a l'instinct logique, ce qui diminue le hasard.

Monet est même si logique que, dépassée sa première jeunesse, les influences extérieures ne lui sont plus guère des facteurs d'évolution. En particulier, on doit ruiner la légende de la leçon qu'il aurait reçue à Londres, avec Pissarro, de Turner. Les changements, qui se font chez lui, sont postérieurs de deux ou trois ans au séjour en Angleterre; ils ne répondent en rien aux caractères de la peinture anglaise; ils s'annonçaient dans les toiles antérieures à 1870. Un Turner n'a pas la luminosité d'un Monet; il n'en a ni la saisissante construction, ni la riche couleur, et il semble cuit. Renoir ne croyait pas à la « révélation » que Turner eût faite à Monet. Monet lui-même — nous tenons le propos de M. Raymond Kœchlin — niait que Turner eût agi sur lui. Que reste-t-il, sinon que Monet et Pissarro,

comme le dit avec beaucoup de précision M. Paul Signac¹ — mais sans qu'il faille donner au fait l'importance historique qu'on lui prête — furent intéressés par certains effets du peintre anglais, obtenus non au moyen d'une couleur unie, « mais par une quantité de touches de couleurs diverses mises les unes à côté des autres et reconstituant à distance l'effet voulu ». Le procédé n'était pas nouveau pour eux. Ils avaient pu l'observer chez Delacroix. Ils l'avaient pratiqué.

Si quelque chose frappe, vers 1870 et durant les années suivantes, parmi les multiples manières employées par Monet, c'est une facture plus paisible,



BORDS DE SEINE, 1897

(Collection Théodore Reinach, Paris.)

plus onctueuse, plus fluide que celle dont il usait antérieurement. Il peint lisse. Il paraît prendre plaisir aux transparences de l'huile. Certes, il ne peint pas comme Renoir ! La comparaison serait suggestive, pour situer sur leurs positions respectives ces deux peintres, entre le petit paysage de Renoir que M. Comiot a donné l'année dernière au Louvre et les *Coquelicots* de la collection Moreau-Nélaton (1873), tous deux de mouvement diagonal et où des personnages se promènent dans les herbes hautes par une belle journée d'été. Monet n'a pas la fraîcheur de Renoir, ses gentillesse, son

1. D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme, p. 48.

éclat, il n'a pas son charme d'émail. Mais ces *Coquelicols* et d'autres paysages de la même époque, aussi souples, où s'atteste un aussi joli maniement léger du pinceau, nous changent de la peinture volontairement opaque que nous avons vue jusqu'à présent et reverrons. De même le passage est singulier des figures anciennes, comme *M^{me} Gaudibert*, à la *Méditation* de M. Raymond Koechlin (qui n'est certainement pas de 1874, comme le dit Geffroy, mais probablement de 1871, car le mobilier y est anglais). Dès 1876, avec la *Japonaise*, du reste si bariolée, il reviendra à une manière plus sommaire.

Les chefs-d'œuvre de cette heureuse période nous paraissent être d'abord les petits paysages de Seine, intenses et légers, de facture large et fluide, où des effets subtils de lumière sont saisis avec une simplicité parfaite, des éclats de soleil sur des voiles blanches et des coques, avec l'autorité la plus franche, sans lourdeur. Nous pensons par exemple, au Monet du triptyque Ernest May (Musée du Louvre), qui ne peut vraisemblablement être postérieur à 1874. Des tableaux plus grands, l'emportent encore, plus travaillés, où les dessous nourris sans fatigue se couvrent de glacis lumineux. Tel est le *Pont du chemin de fer* de la collection Moreau-Nélaton, tel le *Pont d'Argenteuil* (collection Personnas à Bayonne), telle surtout la merveille inégalée où l'art de Monet rejoint celui de Vermeer : le *Bassin d'Argenteuil* (Camondo, 1874).

Variété de cette époque. En même temps que ces œuvres très *abouties*, Monet exécute de riants paysages, déjà un peu crayeux, comme la vue de *Carrières Saint-Denis* (1872), — des tableaux dramatiques, durement écrits, telle la *Grosse mer à Etretat* (vers 1873), — des esquisses allègres, « arrangements » décoratifs à l'œil, où se développent d'aimables variations de nuances d'un même ton : ainsi les *Régates d'Argenteuil* (Camondo, 1873), — le grand et énigmatique *Déjeuner* du Luxembourg (vers 1874), que Geffroy confond si singulièrement avec celui de Francfort, où la touche divisée met une vibration nouvelle, où déjà des parties, comme la carafe, sont excessivement appuyées et d'un métier confus, tandis que d'autres, comme les reines-Claude, déjà, ont la saveur chaude d'un Bonnard, — des impressions de rues pavoisées et de foules agitées, heurtées de touche, dont la vivacité ne va pas sans hasard, par exemple le *Boulevard des Capucines* (1873), — un *Intérieur après dîner*, que rend fantastique l'ombre de la lampe...

Ainsi la peinture est vraiment devenue pour Monet une libre écriture. Ses « manières » sont contemporaines. Toutefois il est à souhaiter que l'historien arrive à s'y reconnaître, mieux qu'il ne fait aujourd'hui. On ne voit pas encore assez clair dans cette période essentielle, puisque — par exemple — on a pu récemment dater de 1880 le petit tableau Ernest May;

on ne sait rien du grand *Déjeuner* du Luxembourg; on ne peut préciser quand Monet commence à peindre « comme avec de la laine hâchée ».

En revanche, sur l'évolution de Monet après 1875, tout est dit, et nous venons trop tard. Dans une esquisse générale comme celle-ci, on ne peut qu'indiquer combien la maturité et la vieillesse ne font que développer ce que la jeunesse apportait. D'œuvre en œuvre, Monet devient davantage tel que le veut sa nature. Parti de la représentation de l'objet, il s'en détache,



Phot. Durand-Ruel.

LE BASSIN AUX NYMPHEAS, 1899

au point de faire de la meule la plus banale le prétexte de ses variations, de traiter l'architecture d'une cathédrale comme si elle n'avait ni dimension, ni épaisseur, ni consistance, ni poids, et bientôt, quelques mètres carrés d'eau immobile lui suffisent. Y retrouve-t-il le monde, comme veut Gustave Geffroy? A force de contempler une surface indifférente atteint-il la plus grande profondeur de son art? Rejoint-il le musicien, et cette rencontre des deux arts est-elle légitime? Le critique et l'amateur débattront ces problèmes. Mais il semble certain que plus Monet avance, plus s'accuse la contradiction qui est dans son art : son langage

diffère de plus en plus de la nature, s'y substitue, et à mesure prétend néanmoins lui être de plus en plus analogue. Son tourment n'est pas simplement le désir perpétuel du mieux. Mais en même temps sa manière, souvent fatiguée, heurtée et crispée après 1875, gagne en simplicité, en largeur. Enfin, son développement, jusqu'aux suprêmes années, est-il un épanouissement ? Les séries dernières de *Nymphéas*, si mystérieusement cachées, nous l'apprendront bientôt.

RAYMOND RÉGAMEY



L'ÉPÉE DU COMTE DE PARIS



ORSQU'ON apprit, le 24 août 1838, la naissance du fils du Duc d'Orléans, et qu'on sut que le nouveau-né allait recevoir le titre de Comte de Paris rétabli en sa faveur par son grand-père, la Ville voulut offrir au jeune Prince qui portait son nom un cadeau digne à la fois de la marraine et du filleul.

Sans doute, il y avait le don d'un berceau. Mais après celui du Roi de Rome, dessiné par Prud'hon, et celui du Duc de Bordeaux, ce don fut trouvé trop traditionnel. La Ville voulut y joindre une épée que son filleul pourrait ceindre, quand, à son titre de Comte de Paris, il joindrait celui de Roi des Français.

Jules Klagmann, jeune sculpteur parisien alors dans tout l'éclat de sa gloire naissante, et qui devait être plus tard un des fondateurs de l'Union centrale des Arts décoratifs, fut choisi pour dessiner le modèle de cette épée. Suivant le goût de l'époque, il y accumula les allégories et les allusions au Régime, à la Ville, et au jeune Prince. Toute la presse célébra son dessin comme un chef-d'œuvre, et les critiques les plus difficiles s'accordèrent pour en faire les éloges.

L'épée est de la forme dite à *clavier*, c'est-à-dire à une seule coquille inclinée vers la lame. Cette forme mise à la mode sous le premier Empire était restée sous la Restauration le type des armes officielles. Au centre de la coquille, le nouveau-né repose dans un berceau porté par la nef des armoiries de la ville. Sur ce berceau veillent la *Ville de Paris*, le front ceint d'une couronne murale, et la *Fortune propice* tenant une guirlande de fleurs et de fruits. Entre elles, un lion couché symbolise l'Armée.

Dans la fusée entr'ouverte, au-dessous de rinceaux entrecroisés, du côté droit de l'arme (côté de la coquille) *La Prudence*, coiffée d'un casque dont le

cimier est un serpent, tient à la main un miroir. Du côté opposé, *La Force*, avec ses attributs habituels, lui fait un pendant symétrique et complète les allégories de la poignée.

La fusée est surmontée d'un pommeau formé d'une couronne de prince royal en or ciselé, soutenue par quatre petits génies également en or. Cette couronne est entourée d'un bandeau de feuilles de chêne et de laurier en émail.

L'arc de jointure unissant le pommeau à la coquille est composé dans sa partie supérieure d'un dragon ailé dont la tête et le cou sont appuyés à la couronne ; il tient un cartouche sur lequel sont gravées et émaillées les armes du Prince. Au-dessous de ce cartouche, tout en avant de la poignée, un coq gaulois, emblème de la Monarchie de Juillet, se dresse dans une attitude belliqueuse.

Le nœud central de cet arc de jointure est formé de trois pierres magnifiques taillées en table : un saphir, un brillant et un rubis, reproduisant les trois couleurs du drapeau français, proscrit par la Restauration, mais rétabli par la Révolution de 1830 et adopté par Louis-Philippe à son avènement. L'autre partie de l'arc est entourée d'un serpent, attribut de la Prudence, dont les anneaux enroulés rejoignent la coquille.

La lame est décorée sur une grande partie de sa longueur d'un bas-relief symbolisant la *Guerre*. Une *Bellone*, montée sur un char à l'antique traîné par des chevaux emportés, dont elle excite le galop furieux à l'aide d'un fouet formé de serpents, s'élance dans une carrière qui paraît s'ouvrir sans obstacle. Devant elle volent deux figures dont la première brandit deux torches enflammées avec lesquelles elle s'apprête à semer l'incendie ; la seconde tient un bouclier à tête de gorgone. Sous leurs pieds, un guerrier tombé face à l'ennemi qu'il tentait d'arrêter. Puis fuyant devant la Guerre déchaînée, ceux et celles qui en sont les victimes, des jeunes filles, des femmes, des enfants, un vieillard porté par ses fils. Ils vont se jeter aux pieds de la *Justice céleste*, derrière laquelle sont réfugiées déjà l'*Industrie* et l'*Agriculture*.

A la suite, un médaillon damasquiné d'or représente Minerve déchainant un lion qui s'élance à la rencontre du char de Bellone ; Minerve s'appuie sur un cippe que surmonte un coq gaulois. Le surplus de la lame est décoré de gravures et d'incrustations d'or. Au talon vers la poignée on lit cette inscription, incrustée en lettres d'or : *Au comte de Paris, sa ville natale, 24 août 1838.*

Au revers, une devise en relief : *Urbs dedit, Patriæ prosit.*

La poignée synthétisait la Prudence et la Force ; la lame, la Guerre et la Justice ; le fourreau représente la Victoire et la Paix. La chape et la

bouterolle en sont d'or repoussé et émaillé. Au-dessous de la Paix, les attributs des Sciences, des Arts et de l'Industrie; au-dessous de la Victoire, un trophée d'armes et d'armures.

Pour l'exécution du modèle ainsi tracé, la Ville s'adressa à la maison Le Page, une des plus anciennes et des plus réputées de Paris pour la beauté et le fini de ses armes. Elle est citée en tête des armuriers de Paris dans les ouvrages du temps¹, et mentionnée comme une des trois ayant obtenu une médaille d'argent à l'Exposition de 1827. On lui adjoignit M. Fossin, joaillier renommé, pour l'émaillerie et la joaillerie de la poignée. Tous deux s'empresèrent d'accepter cette commande flatteuse, et Le Page se mit immédiatement à l'œuvre.

La charpente de la poignée fut forgée en acier en ménageant les parties qui devaient être ciselées et émaillées. La lame (nous verrons plus loin qu'il en fallut faire trois pour en réussir une) fut faite comme les lames de damas corroyées, de plusieurs mises d'acier; la mise centrale qui devait déborder et fournir la pointe et les tranchants fut seule en acier fondu; les

couches supérieures furent forgées d'un acier plus tendre afin de permettre de les ciseler, graver et incruster sans soumettre la lame, après la trempe, à un *recuit* qui aurait diminué son élasticité et la dureté de ses tranchants.

Pour que le fourreau fut digne de l'épée qu'il devait contenir, Le Page le



POIGNÉE DE L'ÉPÉE DU COMTE DE PARIS
D'APRÈS UN MODÈLE DE JULES KLAMANN

(Appartient à la Ville de Paris.)

1. Cf. Paulin Desormeaux, *Manuel de l'Armurier et de l'Arquebusier*, p. 211. Paris, librairie Roret, 1832.

forgea comme un canon de fusil à *rubans*, en enroulant un ruban d'acier autour d'un canon ébauché (une *chemise*); il fallut ensuite faire disparaître cette chemise par forage, puis aléser et mandriner le véritable canon ainsi obtenu avec des outils faits spécialement pour son calibre. Il l'aplatit ensuite pour lui donner la forme convenable. De cette façon le fourreau n'eut dans le sens de la longueur ni soudure, ni brasure ; mais on ne sera



RONDACHE DANS LE STYLE DE LA RENAISSANCE, 1837

PAR ANTOINE WECHTE

(Armeria de Turin.)

pas surpris d'apprendre qu'il fallut en faire deux pour en obtenir un. Il livra alors la poignée, la lame, et le fourreau au ciseleur pour parachever l'œuvre qu'il avait si bien commencée.

Les travaux antérieurs de Klagmann ne l'avaient pas encore préparé à ciseler le métal comme il le fit plus tard lorsqu'il s'adonna à peu près exclusivement à des œuvres d'art décoratif, et il ne pouvait ciseler lui-même l'épée dont il avait tracé le modèle. Heureusement, Le Page avait sous la main un jeune ciseleur, Antoine Wechte, dont il avait pu apprécier déjà l'incomparable habileté.

Ce jeune homme s'était formé lui-même ; son passage dans l'atelier de Soyer qui jeta en bronze la Colonne de Juillet ne lui servit pas à grand'chose, Soyer qui ne croyait pas à son avenir ayant refusé de l'initier au modelage. Wechte dut s'exercer en cachette et y réussit d'une façon merveilleuse. Malheureusement l'exploitation, dont il fut victime à ses débuts, l'empêcha pendant quelque temps d'obtenir la renommée qu'il méritait. Il était absolument sans fortune ; un industriel parisien qui s'intitulait « joaillier et horloger de LL. MM. »¹, Louis Lacroix, avait su l'accaparer par quelques avances adroitement consenties, sous condition que Wechte lui soumettrait et lui vendrait toutes ses productions avant de les avoir montrées à personne. Il les achetait à vil prix, les patinait et les vendait ensuite à l'étranger comme des œuvres de Cellini ou de Jules Romain. Le comte de Scyssel d'Aix, qui achetait alors des armes pour le compte du roi Charles-Albert, fut une des victimes de Lacroix et



POIGNÉE DE L'ÉPÉE DU DUC D'ORLÉANS, 1890
EXÉCUTÉE PAR FAURÉ-LE PAGE

1: Il se donne ce titre dans une facture d'armes vendues à l'Armeria Reale de Turin, dans laquelle figure un bouclier ciselé par Wechte et attribué par Lacroix à Benvenuto Cellini. (Archivio della Reale Armeria, Torino.)

fit entrer à l'Armeria quelques boucliers du plus grand art qui, repoussés et ciselés par Wechte, n'avaient qu'un tort, celui d'être modernes. Le major Angelucci, chargé de refaire le catalogue de l'Armeria, ne sut jamais quel était l'auteur de ces truquages, et on ignore encore le nom de Wechte à l'Armeria. Mais il était trop fin connaisseur pour s'y laisser prendre, et trouvant dans l'ancien catalogue, qu'il était chargé de refaire, un bouclier¹ vendu par Louis Lacroix ainsi désigné : « bouclier en repoussé représentant trois batailles dans trois médaillons, d'un travail fini, et très bien conservé, et rare pour son style et son beau travail », il se contenta d'y ajouter ce commentaire ironique : « il ne pouvait être mal conservé, ce travail ayant été exécuté peu de mois avant



COQUILLE DE L'ÉPÉE DU DUC D'ORLÉANS

l'acquisition. Quant à la rareté, elle est incontestable, si l'artiste n'en a pas fait un autre exemplaire. »

Wechte était d'ailleurs désolé de ces fraudes commises en dehors de sa participation, et, dès qu'il put échapper à l'emprise de son exploiteur, il ne manqua pas de le faire. Le Page qui le connaissait et l'appréciait lui offrit de ciseler l'œuvre dessinée par Klagmann, ce qui l'aiderait à se faire connaître ; il accepta aussitôt et se mit à l'œuvre².

Wechte mit près de deux ans pour exécuter la ciselure de l'épée qui lui

1. *Reale Armeria de Turin*, n° F 73.

2. Wechte, que la ciselure de cette épée avait fait connaître, finit par conquérir la renommée qu'il méritait, et son exposition au Salon de 1848 lui valut la croix et une médaille d'or de première classe. S'il est peu connu aujourd'hui en France, c'est qu'il fut enlevé par l'Angleterre, où MM. Hunt et Roskell lui offraient une situation digne de son habileté. Il revint d'ailleurs mourir dans son pays, à Avallon, où il avait acheté une maison. Sa fille et son élève, M^{me} Vernhaz-Wechte, est l'auteur d'une aiguière, décorée du groupe de l'*Amour et Psyché*, qui est au Luxembourg.

fut payée six mille francs¹. On peut discuter la conception et le modèle de l'œuvre, mais l'exécution en est impeccable. Le Page s'était d'ailleurs assuré le concours des spécialistes les plus réputés, pour toutes les parties de l'épée, de l'exécution desquelles ils s'étaient chargés. Voici les prix payés pour chacune des parties de cette œuvre, avec les noms des artistes employés, tels qu'ils sont inscrits sur les livres de la maison Le Page¹ :

1 ^o Payé à Wechte, ciseleur.	6 000 »
2 ^o id fourni 290 grammes d'or	1 065 »
3 ^o Mandrins et alésoirs pour le fourreau.	300 »
4 ^o Deux fourreaux pour en obtenir un	900 »
5 ^o Deux étampes pour la lame	120 »
6 ^o Trois lames dont une seule a réussi	600 »
7 ^o A Morel pour travaux divers	150 »
8 ^o Bénéfice de la maison	3 000 »
TOTAL.	12 135 »

L'épée fut alors remise à Fossin des mains duquel elle sortit émaillée dans les parties qui devaient l'être, et sertie des pierres aux trois couleurs. C'était désormais un précieux joyau à l'exécution duquel avaient concouru tous les arts du métal et qu'il ne restait plus qu'à habiller d'un écrin digne de lui. Elle fit pour cela retour à Le Page, habitué à fournir ce qu'on appelait alors un « nécessaire » pour les armes de luxe qu'il livrait à ses clients.

Voici le prix de ce « nécessaire » et le nom de ceux qui y ont collaboré :

1 ^o à Lemoyne, gainier.	130 »
2 ^o à Manant, serrure et charnières.	175 »
3 ^o à Illig, argenture et emboutissage de 7 000 clous	50 »
4 ^o à Bussonnet pour souder 7 000 queues et brunir	515 »
5 ^o à Cendret, dorure de 4 000 clous	200 »
6 ^o argent des garnitures, serrure et clefs.	125 »
7 ^o à Plantin, pour gravure à l'eau-forte et dessin.	50 »
8 ^o à Bled, ciselure du chiffre, du morillon, etc.	25 »
9 ^o à Droixhe, retouche de l'eau-forte au burin.	10 »
10 ^o à Duphau, 80 pivots soudés et leurs écrous.	25 »
11 ^o à la reperceuse pour les ajourés dans les garnitures.	10 »
12 ^o à Cendret, pour dorure des garnitures.	25 »
13 ^o pour trois peaux de chagrin.	120 »
14 ^o à Gellée pour la pose du chagrin.	25 »
15 ^o deux mètres de velours	60 »
16 ^o à Trouilleau, pour couverture à filets en cuir de Russie	15 »
17 ^o Bénéfice prélevé par la maison.	500 »
TOTAL.	2 390 »
<i>Report du coût de l'épée.</i>	<i>12 135 »</i>
TOTAL GÉNÉRAL.	14 525 »

1. Nous remercions vivement notre excellent ami, M. H. l'auré-Le Page, qui a bien voulu nous communiquer les livres de sa maison et nous a permis d'y relever ces précieux renseignements.

A ces sommes, il faut ajouter les honoraires de Klagmann et la facture du joaillier Fossin. Marraïne d'un prince royal, Paris avait royalement fêté le baptême. Enfin, quand tout fut prêt, l'épée fut remise à la Ville qui l'offrit solennellement au Prince, le 2 mai 1841.

Mais, comme les livres, les choses ont leurs destinées ; l'épée ne devait jamais quitter son magnifique « nécessaire » que pour être de temps à autre montrée à quelque visiteur curieux de belles armes. Quatre ans après sa naissance, l'accident de Neuilly rendait le Comte de Paris orphelin ; six ans plus tard, la révolution de Février renversait la Monarchie de Juillet. Le vieux Roi et son petit-fils prenaient tous deux la route de l'exil.

Le comte de Paris ne voulait ceindre cette épée qu'en montant sur le trône ; respectueux de la devise que portait sa lame, *Patriæ prosit*, il se fut fait scrupule de la tirer pour la guerre de Sécession, à laquelle il prit part avec son frère le Duc de Chartres, comme aide-de-camp du général Mac-Clellan. Après la dure campagne de 1862, voyant le trouble que leur présence apportait entre les États-Unis et la France, les princes quittèrent le service de la République américaine.

En 1870, le Comte de Paris demanda à servir dans l'armée française avec n'importe quel grade. Sa demande fut rejetée par le Corps législatif, et depuis lors il n'eut jamais l'occasion de tirer l'épée qu'il transmitt à son fils, le Duc d'Orléans.

Ce dernier avait lui-même reçu une épée, sortie des ateliers de M. H. Fauré-Le Page, neveu et héritier du Le Page de 1838 ; elle lui avait été offerte par la jeunesse royaliste française, après qu'il se fut présenté au recrutement en 1890. Il ne pouvait donc plus considérer celle donnée à son père que comme un souvenir historique. Et voilà que, par un retour inattendu, quatre-vingt-cinq ans après la donation de cette épée, le testament du fils de celui qui était destiné à la porter la rend à la ville de Paris, de l'histoire de laquelle elle fait désormais partie. Le Musée Carnavalet, où s'inscrivent les dates de cette histoire, rappelées par des objets plus précieux encore par les souvenirs qu'ils commémorent que par l'art de leur décor, est tout désigné pour abriter désormais le nécessaire et l'épée du Comte de Paris.

LA JEUNESSE DU PEINTRE FABRE



Le 2 avril 1766, à la paroisse Saint-Pierre de Montpellier, fut baptisé François-Xavier-Pascal Fabre, né la veille, « fils légitime et naturel de Joseph Fabre, peintre, et de Catherine Flori; le parrain, frère du baptisé, la marraine, Marie Frère. La marraine a signé avec le père. Le parrain a dû ne savoir ¹ ».

Parvenu à l'adolescence, il reçut les premières notions d'art dans l'atelier de son compatriote, le peintre montpelliérain, Jean Coustou (1719-1791), qui venait de fonder en 1781, avec quelques amis, une Société libre des Beaux-Arts ou Académie. Organisateur en même temps de l'école de dessin, il y fit des expositions pour les artistes, et c'est ainsi que le jeune Fabre, dès l'âge de dix-neuf ans, y fut remarqué et encouragé par une médaille.

Le catalogue soulignait les espérances qu'il donnait. Coustou, le premier, suivait ses dispositions. Aussi ne tarda-t-il pas, entre temps, à le recommander à leur autre compatriote, le peintre Vien, qui prit Fabre dans son atelier ².

Dès 1783, muni d'un billet de protection de ce maître ³, Fabre était admis comme élève à l'Académie royale de peinture et de sculpture; et il est noté sur le registre d'entrée comme élève de David et comme habitant rue

1. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 2^e série, t. I.

2. Louis de la Roque, *Biographie des artistes montpelliérains*, pp. 55-56, un vol. 1877.

3. Joseph-Marie Vien, né à Montpellier le 18 juin 1716, fut un des régénérateurs de l'École française à la fin du XVIII^e siècle. Bonaparte, qui l'appréciait, le fit entrer au Sénat dès la première promotion du 26 décembre 1799 (1 nivôse an VIII). Devenu empereur, il le fit comte par lettres patentes du 26 avril 1808. Les armes parlantes de son blason comprennent une lampe antique d'or et au 4^e quartier d'azur à un pinceau et un porte-crayon d'or posés en sautoir, etc. Vien mourut à Paris le 27 mars 1809.

Saint-Louis, quai des Orfèvres, chez M. Desir, orfèvre, et ceci encore le 10 mars 1784; enfin, en septembre de cette même année, son adresse est rue Bélizy, maison de M. Christophe, tapissier ¹.

Soutenu par Vien et par Louis David, son véritable éducateur (car Vien était très âgé), le jeune Fabre, « dit : de Montpellier », alla ensuite à Rome. C'est même là, qu'il fit, sans doute, en 1786 le premier portrait d'Alfieri, aujourd'hui possédé par sa ville natale, Asti.

Son brevet d'élève peintre lui fut décerné à vingt-et-un ans, Fabre ayant obtenu son premier prix le 28 août 1787², après deux ans d'études sous la direction de Louis David, à Rome même, à côté de Girodet, de Gauffier et de Drouais, ces deux derniers morts très jeunes.

Ce brevet le désignait pour remplir une place de pensionnaire du roi à l'Académie de Rome³. Le surlendemain, 31 août, le même brevet était accordé au sculpteur marseillais Barthélemy Corneille, élève de Bridan, premier prix de sculpture, âgé de vingt-sept ans, qui deviendra à l'école un des intimes de Fabre.

En cette année 1787, David signait son tableau des *Horaces* qui fait date dans l'histoire de l'Ecole. Le temps est au classicisme en peinture comme il l'était de même au xvii^e siècle en littérature. Le jeune Fabre partage les aspirations de son temps. Ce serait aujourd'hui un tort aux yeux de nos contemporains que d'endosser les tuniques des Grecs et des Romains. Sous Louis XVI, c'était bien porté.

Fabre choisit donc le sujet dramatique suivant : *Nabuchodonosor fait tuer les enfants de Sédécias en présence de leur père*.

Ce tableau a été finement gravé au trait par C. Normand, pour les *Annales du Musée*, de Landon, où il figure dans le volume IV, planche 41. Le célèbre critique l'a commenté comme suit : « Ouvrage dessiné avec pureté, aux accessoires soignés, dont la composition noble et riche rend avec force ce tragique événement. »

Notre génération ne partagera pas tout à fait ledit jugement et trouvera cet austère sujet assez froid.

L'esquisse est au Musée de Montpellier, la grande toile appartient à l'Ecole des Beaux-Arts, qui la prèta à l'exposition rétrospective de David et de ses

1. Mentions inédites des élèves de l'Académie royale... « *inscrites à mesure qu'ils ont pris des billets de protection, avec leur âge, le lieu de naissance, etc...* ». Registre manuscrit, petit in-folio, conservé à la bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, Paris, n° 95, feuillet 86.

2. *Nouvelles Archives de l'Art français*, année 1879, p. 365.

3. Archives nationales 01 1086, fol. 65 et *Correspondance des directeurs de l'Académie*, vol. XV, pièce n° 8836.

élèves, organisée au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris (avril-juin 1913). Elle fit gagner à son auteur en 1787 le prix de M. de la Tour¹ ; un prix au capital de 10 000 livres, fondé sur la fin de sa vie par le célèbre pastelliste Maurice Quentin de la Tour, à l'Académie de peinture de Paris dont il était membre.

Les premières nouvelles qu'on a de Fabre alors se trouvent dans des rapports de Ménageot, directeur de l'Ecole française de Rome, au surinten-



NABUCHODONOSOR FAIT TUER LES ENFANTS DE SEDECIA
GRAVURE AU TRAIT PAR G. NORMAND

dant d'Angiviller. L'un d'eux, daté du 12 décembre 1787, contient le passage suivant :

« ... Voilà, monsieur le comte, l'état actuel de l'Académie de France ; elle me laisse entrevoir les plus belles espérances ; les nouveaux pensionnaires sont arrivés lundi dernier, c'est MM. Fabre et Corneille² ».

Ménageot, dans une autre lettre au même, écrit le 23 avril 1788 :

« ... Le sieur Fabre m'a fait voir une académie peinte, dont j'ai été fort content ; ce jeune homme fera honneur à la pension ; il est vivement affecté de l'état de son compagnon de voyage, le sieur Corneille, et je crains que

1. *Correspondance*, Ibid., pièce n° 8824.

2. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. XV, document n° 8867.

cela ne prenne sur sa santé, malgré tout ce que je fais pour détourner ses idées sombres, dont il est sans cesse occupé¹. » Il s'agit ici du *Saint Sébastien expirant* dont son directeur fait encore l'éloge au même correspondant dans sa missive de Rome, 2 septembre 1789².

A cette époque, la salubrité de Rome laissait beaucoup à désirer. Les Pontifes n'avaient pas exécuté des travaux d'endiguement du Tibre, comme on l'a fait de nos jours, ni percé des artères aérées, ni drainé l'eau des égouts en souterrains. Aussi les jeunes gens transplantés de France avaient bien des chances d'attraper les fièvres alors très répandues : Drouais en était mort, Corneille venait de payer son tribut à la maladie.

Fabre, par suite d'une imprudence, en peignant des études d'arbres en plein soleil près de Tivoli, où le Directeur lui avait permis d'aller se reposer quelques jours, avait été pris de la fièvre à son tour. Celle-ci fut si violente qu'il avait été impossible de le transporter à Rome. Ménageot s'en inquiétait et ce fut le camarade de Fabre, le jeune Desmarets³ qui le soigna et le ramena à l'Ecole assez bien portant, à la faiblesse près⁴.

A Rome, Fabre fut remarqué par l'ambassadeur français Bernis qui acheta son *Jacob demandant Rachel à Laban*⁵. C'était un petit tableau d'étude.

Et ceci était d'autant plus touchant — remarque Ménageot — que le cardinal n'est pas collectionneur ni assez riche pour s'offrir des toiles. Ce tableau est, paraît-il, « bien étudié et de l'exécution la plus rendue ».

Cette même année, il peint des figures dans un paysage de son camarade et compatriote Vanderburch qu'il retrouve en Italie où il avait été envoyé par la protection de M. de Joubert, trésorier général du Languedoc.

C'est une *Vue de l'entrée dans la forêt de Marino* faite d'après nature. Taunay y introduit aussi des personnages. Ce tableau sera exposé, après la mort de Vanderburch, au Salon de 1804.

Vanderburch avait déjà en même temps que Fabre obtenu une médaille

1. Archives nationales, 0¹ 1943, et *Correspondance des directeurs*, n° 8913. Barthélemy Corneille était de Marseille. Il obtint le prix de Rome en 1787, en même temps que Fabre. Il devait mourir en 1812. Le Musée de Montpellier possède de lui un buste en marbre d'Alfiéri, qu'il connut en même temps que son condisciple et ami, Fabre.

2. *Ibid.*, t. XV.

3. Desmarets ou Desmarais sur lequel nous donnons quelques détails plus loin.

4. Ménageot au même, Rome, 12 novembre 1788. *même ouvrage*, XV, 299.

5. Lettre de Ménageot au comte d'Angiviller, Rome, le 18 mars 1789. *Ibid.*

à l'exposition de Montpellier en 1781. Neveu de l'archevêque de Cambrai, il était d'origine flamande, mais de la Flandre française. Fixé en Languedoc, il n'avait pas tardé à se faire apprécier puisqu'en 1780 il professait à l'Académie de peinture de Montpellier¹.

A Rome, les notes de Fabre continuant d'être excellentes, Ménageot se plait à citer ses succès à d'Angiviller.

Enfin en 1789 Fabre obtint la permission qui n'était pas facilement donnée, puisqu'il fallait s'adresser au roi de Naples, de travailler dans la galerie Carrache au palais Farnèse.

Sous la Révolution, la famille Fabre, d'opinions royalistes, ayant été persécutée, émigra de Montpellier à Florence. Fabre dès lors ne quitte plus guère l'Italie devenu son pays d'adoption et, comme Pâris, l'architecte bisontin qui travailla pour Louis XVI², puis également fixé à Rome, il s'y établit.

C'est là qu'ayant été remarqué de lord Bristol, le richissime protecteur des artistes en Italie, il fut présenté à M^{me} d'Albany. Au premier rang de sa société, composée en partie de dames anglaises, brillait Lady Elisabeth Foster, depuis duchesse de Devonshire, fille de lord Bristol.



Phot. Giraudon.

PORTAIT D'UNE JEUNE ANGLAISE

(Musée de Montpellier.)

1. Vanderburch mourut à Paris en 1803.

2. Et aussi pour Napoléon, puisqu'il fit en 1807, à Rome, l'inventaire des marbres antiques achetés par l'empereur pour le Louvre (le manuscrit dudit inventaire est à la bibliothèque de Besançon). — Il fut même un instant directeur intérimaire de l'Ecole française à Rome.

Cette haute relation avec la veuve du dernier Stuart¹, puis avec le grand poète Alfieri (son second mari), fut d'une telle influence sur la destinée de Fabre, que nous aurons l'occasion d'y revenir plus d'une fois, d'après de nombreux documents contemporains, où il est souvent question du peintre de Montpellier.

Mais revenons à l'époque de Louis XVI, de la Révolution, puis du Directoire. En 1790, à l'École de Rome, sur les conseils de Ménageot qui lui demandait, à l'exclusion du genre gracieux qu'il avait seulement traité jusque-là, quelque sujet de grand caractère, Fabre fit un *Milon de Crotone au moment où le lion vient le dévorer*, étude d'académie plus grande que nature. Ménageot, directeur de l'Ecole, qui en rend compte à d'Angiviller², en loue l'expression et l'énergie, le dessin mâle et sa très belle couleur. Les accessoires sont peints facilement et très vrais ; « le fond, qui est composé de rochers et de paysages, est on ne peut mieux entendu ».

Lord Bristol lui achète ce tableau. A ce moment Gauffier, son camarade, expose chez le cardinal de Bernis, un tableau d'histoire romaine excellent aussi, mais non encore vendu. Il le sera trois mois plus tard. D'Angiviller répond au Directeur le 6 février et lui exprime toute sa satisfaction à l'endroit de Fabre, dont les dispositions font honneur à la Nation.

Le 27 février, le rapport des commissaires pour l'examen des ouvrages des élèves pensionnaires à Rome (parmi ces commissaires figurent Vien, Lagrenée, Doyen et Vanloo), vante les qualités de Fabre.

De novembre 1789 à mars 1790, Fabre, comme le voulait le règlement, avait fait une copie pour le Roi. C'était le *Martyre de saint Pierre* de Guido Reni. Il avait exécuté cette copie au palais papal de Monte-Cavallo, car jusqu'à 1790, les grandes toiles étaient là. C'est seulement en janvier que Pie VI les fit transporter dans son Museum. Ménageot, qui suivait journellement ce travail, s'en déclarait très content. Les commissaires nommés pour l'examen des ouvrages envoyés à Paris par les élèves le trouvent, de leur côté, peint de bonne manière, bien dessiné et d'une belle couleur. Fabre, à leur avis, mérite de grands encouragements.

1. Une lettre de Bernis au ministre Vergennes, du 3 janvier 1781, apprend que la comtesse à cette époque quitta son mari pour ne pas supporter ses mauvais traitements et qu'elle fut autorisée par le grand-duc de Toscane à entrer dans un couvent de Florence, d'où, avec l'agrément du pape et du cardinal d'York, son beau-frère, elle vint à Frascati au couvent des Ursulines. Elle leur dut aussi de conserver personnellement la pension de 60 000 francs que la Chambre apostolique versait jusque-là à son mari.

2. Lettre de Rome, 12 janvier 1791, document 9. 137, *Correspondance des directeurs avec les surintendants des bâtiments*, XVI, p. 2.

En mai 1790, tous les élèves préparent avec zèle l'exposition annuelle de l'Académie¹.

En septembre Ménageot, écrit encore ceci au surintendant à Paris : « En tout le sieur Fabre a fait les progrès les plus sensibles d'année en année. C'est un artiste qui fera beaucoup d'honneur à l'Ecole française et jusqu'à présent celui qui nous donne le plus de consolation de la perte de Drouais. Il n'a que vingt-quatre ans ; avec un talent aussi précoce, il peut fournir la plus belle carrière² ».

D'Angiviller, se faisant l'écho de la satisfaction de l'Académie, après l'exposition des envois de Rome, écrit le 6 mars 1791 à Ménageot qu'il ratifie ce jugement.

Quelques menues critiques du rapport ne changent pas la conclusion. Il est dit, par exemple, que quelques reflets sont trop également prolongés et quelques demi-teintes trop également grises.

Dans sa lettre du 28 Mars, le surintendant se déclare prêt, à surseoir au rappel de Fabre.

En mars encore, M. de La Borde offre mille écus à Fabre pour son *Abel expirant* ; l'Etat représenté par d'Angiviller n'était pas si généreux. Ce tableau figura au Salon de 1791, les figures à mi-corps sont de grandeur nature. Le Musée de Montpellier le possède aujourd'hui³. Le Musée de Lyon en



PORTRAIT D'UNE ANGLAISE

(Collection Marmottan, Paris.)

1. Ménageot à d'Angiviller, Rome, 25 novembre 1789 et 20 janvier, 3 mars et 5 mai 1790. V. aussi ce même t. XV, p. 125, de la correspondance déjà citée.

2. *Ibid.*, p. 147.

3. Haut. 0^m91 ; larg. 0^m70.

conserve l'esquisse. Cette toile est peinte dans la manière davidienne¹.

En tout cas pour ce tableau, son premier envoi, Fabre eut le suffrage de David. Selon lui, Fabre eût été un plus grand peintre s'il fut revenu à Paris où on est beaucoup moins indulgent sur les productions de l'art qu'en Italie². Fabre compose également à cette époque *Vénus et Adonis mourant*, puis commence une *Prédication de saint Jean dans le désert*. Je ne sais si ce dernier tableau fut achevé, mais le fragment qu'en expose à Arles le Musée Réattu³ (n° 130 du catalogue manuscrit), est une page forte dans le goût classique. Les personnages de grandeur nature ont des expressions vraies.

Fabre obtient avec l'agrément de son directeur une prolongation d'un an de son séjour à Rome. D'Angiviller ne regarde pas à la dépense supplémentaire pour *fournir à un grand talent les moyens de se développer entièrement* (Lettre à Ménageot, 20 mars 1791).

Fabre figure avec son *Milon de Crotone* à l'exposition des ouvrages des pensionnaires qui, comme d'habitude, s'était faite le 25 août à la Saint-Louis. Ménageot ne tarit pas sur cet ouvrage.

C'est le moment où Vien, — témoignage précieux, car Vien est alors très réputé dans le monde des peintres et des critiques (n'est-il pas le maître de David?) — mande de Paris le 30 mai 1791 à Fabre que M. de La Borde, au courant déjà de sa réputation naissante, désire avoir un tableau de lui. « M. de La Borde a paru désirer avoir de vous une figure de femme nue et agréable ; ce sera le sujet qui vous conviendra pourvu que son idée soit remplie. Il m'a ajouté que le prix ne devait point vous donner de l'inquiétude et m'a autorisé à vous dire que 109 pistoles de plus ne tiendraient à rien, s'il était aussi satisfait que de celui qu'il a acquis⁴ ».

Quant à l'acheteur mécène, il s'agit ici à n'en pas douter du richissime amateur Jean-Joseph de La Borde (1724-1794), garde du Trésor royal, propriétaire du château de Méréville, près d'Etampes où, dans une vallée traversée par la Juine, il crée de merveilleux jardins à l'anglaise. La Borde pouvait protéger et protégeait, en effet, les artistes. On voyait dans son château de Saint-Leu des dessus de porte d'Hubert Robert,

1. Renouvier, *Histoire de l'Art sous la Révolution*, p. 10.

2. *Le Peintre Louis David* par son petit-fils Jules David, p. 504.

3. Fondé sur les indications de cet élève de David et camarade de Fabre à l'école de Rome après sa mort (il mourut à 72 ans en 1833), et doté par lui, ce musée arlésien occupe la maison que Réattu avait acquise en 1822.

4. Catalogue Charavay, vente d'autographes du 14 décembre 1908, n° 159 (lettre de Vien).

et, au milieu des boiseries du salon, de grands panneaux peints par Le Prince¹.

A cette époque, le frère de Fabre, le médecin, l'a suivi à Rome et s'y fait une clientèle. Il est déjà le médecin de l'Académie de France. Le 17 octobre 1792, il écrit, par exemple, à Montucla qu'il soigne le directeur Ménageot².

Le docteur Henri Fabre pose précisément devant son frère cette année-là, 1791. Et Fabre fait de lui à mi-corps, grandeur nature, sur toile qu'il signe et date (haut. 0^m93; larg. 0^m75), un portrait remarquable qui figure aujourd'hui au Musée de Montpellier. Le docteur est présenté en vêtement noir, jabot et manchettes blancs, les cheveux poudrés³.

Le 22 septembre 1792, Fabre, le premier, signe avec les treize autres pensionnaires, une pétition à Vien, demandant un secours pour rentrer en France, les fonds d'entretien de l'École étant suspendus par l'État.

Le 28 novembre (8 frimaire) 1792, an I^{er} de la République, le sieur Hugon, secrétaire de la Légation de la République française à Naples, remplissant à Rome l'*intérim* d'un chargé d'affaires en l'absence d'un titulaire y résidant, annonce à Roland, ministre de l'Intérieur, qu'un tableau du jeune Fabre, pensionnaire, représentant la *Mort d'Adonis*, commandé et payé très médiocrement et d'avance par l'émigré d'Angiviller, lequel a accordé une quatrième année de pension à cet artiste, va être expédié. Il est à la Nation et ne sera pas sûrement le dernier du *Museum*. Il le charge d'en prévenir David, son collègue à la Convention.

En janvier 1793, Fabre appose son paraphe sur l'adresse civique que signent les pensionnaires de l'Académie de France. Ils adhèrent aux idées de Liberté, et demandent la protection de la France contre les anti-révolutionnaires d'Italie. Ils réclament un mode d'organisation nouveau et laissent entendre qu'ils seraient favorables à une prolongation de leur pension au-delà de quatre ans, avec voyages en Flandre et en Italie. Leur devoir, déclarent-ils, est de perpétuer d'âge en âge le souvenir des actions vertueuses⁴.

La pension à Rome, depuis le 1^{er} juillet 1793 — d'après un décret de la

1. Détails puisés dans l'inventaire de ce château. Manuscrit inédit de 1810, dont nous possédons une copie. (Arch. Nat. 0² 1221.)

2. *Correspondance des Directeurs*, 1791-1797, vol. XVI, document n° 9287.

3. Le Musée de Montpellier expose aussi un médaillon-portrait du docteur Fabre, dessiné par Saint-Ours, peintre genevois qui se rattache à notre école.

4. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome* (1791-1797), vol. XVI, pp. 250-251.

Convention réglant le sort des jeunes artistes lauréats du premier prix, — était de 2 400 livres.

En 1793, par suite du conflit entre le Pape et la Convention, Basseville, ambassadeur français, fit partir pour Naples les dix à douze pensionnaires de l'Académie de Rome. Il les confia à Fabre désigné par son caractère prudent et avisé. Ce dernier les présenta à Mackau, résident français à Naples. Ils restèrent un an en cette ville, recueillis par un riche négociant français, M. Meuricauffe¹ qui les soutint par ses avances que remboursa notre gouvernement².

Fabre visita donc Naples en 1793 lorsque les pensionnaires comme lui, tels Réattu (d'Arles), Chinard (de Lyon), et Girodet, chassés par l'émeute romaine, émigrèrent vers l'Italie méridionale.

Un de ses premiers ouvrages à Florence, où il élit domicile ensuite, fut le portrait en pied de *Marie-Thérèse d'Autriche*, commandé sans doute par le grand-duc de Toscane, son frère, et possédé aujourd'hui par le comte de Limbourg-Stirum à Gand³.

Cette même année, il peignit à Florence le portrait en buste, vu de face, du célèbre Polonais *Stanislas Malakowski* (1736-1809), un des principaux créateurs de la Constitution régénératrice de son pays, dite du 3 mai 1791, futur président du Conseil des ministres, puis du Sénat du duché de Varsovie sous Napoléon.

Ce portrait est aujourd'hui conservé dans la collection du comte Stanislas Tarnowski à Cracovie⁴.

En 1794, il peignit le portrait d'*Alfieri*, en buste, et celui de la *Comtesse d'Albany* comme pendant. On voit sur la toile, reproduits sur une affiche en trompe-l'œil du temps, des vers du poète relatifs à ce portrait. Même particularité derrière le portrait de la comtesse. La tête d'Alfieri, pensive et noble, est d'une très belle expression.

Ces deux morceaux si caractéristiques dans l'œuvre de Fabre, ont été légués par la comtesse au Musée des Offices de Florence. Celui du poète fut gravé à Paris par la citoyenne Montalant⁵.

1. Le regretté historien J. Rambaud, auteur de *Naples sous Joseph Bonaparte*, paru en 1911, écrit son nom : Meuricoffre.

2. Jules Canonge, *Notice sur Réattu*, Nîmes, 1863, p. 7.

3. *Messager des sciences historiques*, Gand, Année 1894, p. 377. Il aurait été destiné d'après l'auteur de l'article, à la Châtellenie d'Audenarde.

4. Il a été reproduit en noir dans l'album in-1 oblong de Luninski paru vers 1910 à Varsovie, sur Napoléon et les Polonais (sorte de recueil Dayot polonais, très peu connu en France).

5. Renouvier, *op. cit.*, 216.

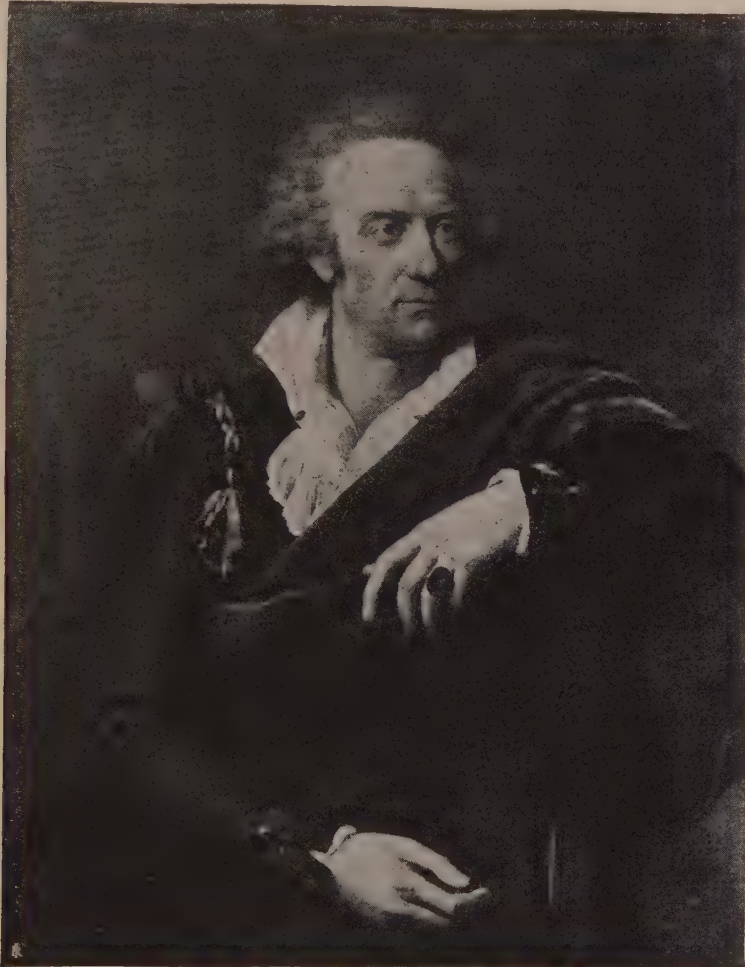


PORTRAIT DE LA COMTESSE D'ALBANY

par François-Xavier FABRE.

(Galerie des Offices, Florence.)

La comtesse d'Albany qui, dès qu'elle a pu apprécier Fabre, lui donne son amitié, est foncièrement réactionnaire et anti-jacobine comme Vittorio Alfieri, leur autre intime. Fabre, qui vit avec eux, adopte les mêmes idées.



Phot. Anderson.

PORTAIT DU POÈTE ALFIERI
(Galerie des Offices, Florence.)

Il décline l'offre que lui font les Commissaires français de s'adjoindre à eux pour le choix des tableaux à emporter de la galerie de Florence¹.

Ce qui faisait dire à l'ambassadeur Cacault dans une de ses dépêches à la

1. V. sur ce point, un passage très net d'une lettre de M^{me} d'Albany, datée du 13 mai 1799, à Thérèse Regoli Mocenni. — V. Pélissier. *Correspondance de la comtesse d'Albany avec ses amis de Sienne*, pp. 172 et 173.

Commission des Relations extérieures, en date de Florence, 15 pluviôse an II de la République (3 février 1794) ceci :

« Les artistes français restés à Florence sont : *Fabre*, ancien pensionnaire, peintre d'un grand talent, *mais qui manque d'esprit. Il s'est rangé du côté des royalistes d'une manière indigne.* »

Quelques jours après, le 16 février, Wicar rentré de Florence à Paris avait porté à la Convention une dénonciation contre les excès qui avaient chassé les artistes français républicains et contre ceux de leurs camarades qui avaient trahi leur pays, au nombre desquels étaient le directeur Ménageot, Fabre de Montpellier et Doyen¹. Cette délation atteignit aussi Gauffier à cause de ses relations avec la société aristocratique de Bernis, et Doyen à cause de son émigration à Pétersbourg.

A Naples, mais surtout à Florence, les réfugiés faisaient fort mauvais ménage et il fallut toute la diplomatie de Cacault pour maintenir quelque temps en bon ordre les esprits surexcités. Les uns restaient opiniâtement attachés à leurs sentiments anciens, tandis que les autres adoptaient avec le plus violent entrain les idées nouvelles. Quelques-uns qui allaient au delà, tel Wicar², rentrèrent à Paris, attirés par l'ascendant de David.

En novembre 1797, Fabre peignit le portrait d'un des hommes d'État de la Toscane, *Francesco Severio Carletti*, ministre du grand-duc et ambassadeur à Paris. C'était une commande de la commune de Montepulciano, pays d'origine d'un personnage devenu célèbre pour avoir signé le 9 février 1795 (21 pluviôse an III) un traité de pacification qui l'ayant fait admettre à la séance de la Convention le 28 pluviôse, lui avait mérité l'accolade du président Thibaudeau. Le portrait original existe encore à Montepulciano et figure au musée local.

Fabre représenta son modèle de trois-quarts devant une table où est le traité de paix³. Il lui donna un air noble qu'il n'eut jamais, paraît-il, suivant la comtesse d'Albany, et le peignit ressemblant quoique flatté. Tout bon portraitiste ne doit-il pas agir ainsi ?

A cette même époque en 1798, Fabre peignit le fameux ermite du Paradisino de Vallombreuse, excursion romantique très goûtée des artistes. Cet ermite était un ancien brigand retiré là comme pénitent. L'œuvre est aujourd'hui à Montpellier⁴.

1. Renouvier, *L'Art pendant la Révolution*, p. 140.

2. *L'Académie de France à Rome*, par Lapauze, t. I, p. 455.

3. On sait que le Directoire renvoya Carletti dans son pays au bout de six mois de son ambassade à Paris, la Toscane n'ayant pas observé la neutralité à laquelle elle était tenue par les traités.

4. *Catalogue du Musée*, par A. Joubin, n° 502.

Fabre ne se départit de son exil volontaire qu'un peu plus tard sous l'Empire¹ quand il cessa de boudier le gouvernement français et lui vendit même deux tableaux, à savoir un Matteo Rosselli représentant la *Vierge offrant des fruits à l'Enfant Jésus* et le portrait de *Jean de Bologne* peint par le Bassan (c'était en l'an XIII); en 1810 et 1812 il exposa aux Salons et vint à Paris en octobre 1806, puis d'août 1809 à avril 1810, accompagner S. A. la comtesse Louise d'Albany². On verra aussi qu'il fut le peintre de la grande-duchesse Élisabeth en 1812.

Cacault mandait au ministre Delacroix, de Rome, le 5 pluviôse an V (24 janvier 1797).

..... « Il est resté en Italie plusieurs artistes français d'un talent très distingué : Fabre, Boguet, Corneille, Goffier (sic), demeurant à Florence, Vanloo³ demeurant à Gênes, Sanlos et Blanchard demeurant à Rome et Péquignot demeurant à Naples. Ce sont des hommes faits et formés qui n'ont plus rien à acquérir en Italie; ils y restent pour ne pas aller à Paris mourir de faim. Ils savent que ceux qui sont rentrés manquent d'ouvrage. Nous perdons des hommes d'un talent qui coûte beaucoup à former, et je crois qu'à Paris ils se perdent encore davantage parce qu'il y reste toujours un grand esprit de parti et d'école⁴ ».

Xavier Fabre est alors tout à fait installé à Florence où il attend son frère le médecin⁵, son père aussi et sa mère⁶. Il travaille à un nouveau portrait d'*Alfieri*, il enseigne la peinture à M^{me} d'Albany qui fait un portrait de Teresa Regoli Mocenni, son amie et sa correspondante. Le poète Alfieri est si content de son portrait par Fabre qu'il lui dédie un très beau sonnet⁷.

Au début de l'année 1798, Fabre prit pour sujet de tableau la *Charité*

1. *Ibid.* Jules David, ouv. cit., Lettre de David à Isabey, 14 octobre 1806.

2. Une lettre de Girodet à Fabre (sans désignation d'année, qui est aux Archives de Montpellier) porte l'adresse de Fabre à Paris « 53, rue de Provence ». D'autre part, une lettre de O. Boni à la comtesse d'Albany datée de Florence, 14 avril 1810, et publiée par Pélissier, *Canova, la comtesse d'Albany et le tombeau d'Alfieri*, 1902, p. 93, désigne comme suit l'adresse de la comtesse à Paris cette année-là : « Hôtel des étrangers, rue de la Concorde », c'est-à-dire la rue Royale d'aujourd'hui.

3. César Vanloo.

4. *Corresp. des Directeurs*, t. XVI, p. 496.

5. L. G. Pélissier, *Lettres inédites de la comtesse d'Albany à ses amis de Sienne*, Paris, 1904, p. 8.

6. Elle arrive en septembre 1798, s'y fixa et y mourut en 1809 pendant un voyage de Fabre à Paris.

7. *Lettres inédites*, ouv. cit., p. 8, 11 et 17. Ce beau portrait est celui qui est aux Offices.

romaine, écrit la comtesse d'Albany ; ses ouvrages ne restent pas longtemps chez lui, il a de la vogue. Il vient d'en vendre encore deux... il a pour 1000 sequins d'ouvrages ordonnés¹ ; il lui en vient tous les jours. Il est discret dans ses prix et très diligent² ».

Dans cette même période il brosse le portrait du Polonais *Sokolniecki*, seigneur habitant Cracovie³ mais qui résida plusieurs années à Florence. Ce palatin « s'est fait peindre avec ses châteaux et ses paysans⁴ ».

En mars 1798, Fabre exécute deux copies de la *Madonna della Seggiola* pour 80 sequins l'une. « Il mérite d'être heureux, ajoute M^{me} d'Albany, à qui nous devons ces détails, étant honnête et ayant du talent. » Et plus loin elle dit, le 6 juillet : « Il n'a plus rien chez lui, et il a pour sept cents sequins de commission. Vous voyez qu'il n'est pas malheureux ».

En septembre 99, son frère Henri, qui fut médecin à Vienne pendant sept ans, est toujours attendu. Il arrive en novembre. M^{me} d'Albany en fait l'éloge. Il avait réussi à Vienne, mais sa santé avait besoin du climat d'Italie pour l'hiver de 1799-1800. Il voulait exercer à Florence. Il deviendra médecin en titre de la légation française sous la royauté d'Etrurie.

Quant à Xavier, à cette même époque, sur la présentation de son amie, il portraiture les deux jeunes filles du marquis Santini⁵ pour le remercier de lui avoir prêté une maison de campagne. Je ne pense pas qu'il s'agisse ici de cette propriété historique de Camigliano sise dans la montagne de Lucques (c'est une des belles résidences estivales de la Toscane), mais plutôt d'une villa de la porte San-Gallo sous Florence, où la comtesse et Fabre s'étaient retirés pendant l'occupation française.

Fabre signa aussi cette année le portrait du dessinateur et graveur florentin *A. Terreni* qui devait s'illustrer dans l'iconographie de la Toscane à la fin du XVIII^e siècle⁶.

A la fin de cette même année (28 décembre 1799), la comtesse relate que Fabre continue d'avoir comme client lord Bristol, lequel lui achète un

1. Le sequin était une pièce d'or valant 11 fr. 81.

2. Ibid., *Lettres inédites*. La comtesse, 6 février 1798, à Thérèse Regoli Mocenni.

3. En mai 1813, un Polonais général de division de cette famille était attaché à la Maison de l'empereur Napoléon. C'est lui qui, au nom du souverain, porta la nouvelle de la victoire de Lutzen au corps polonais réuni alors à Cracovie.

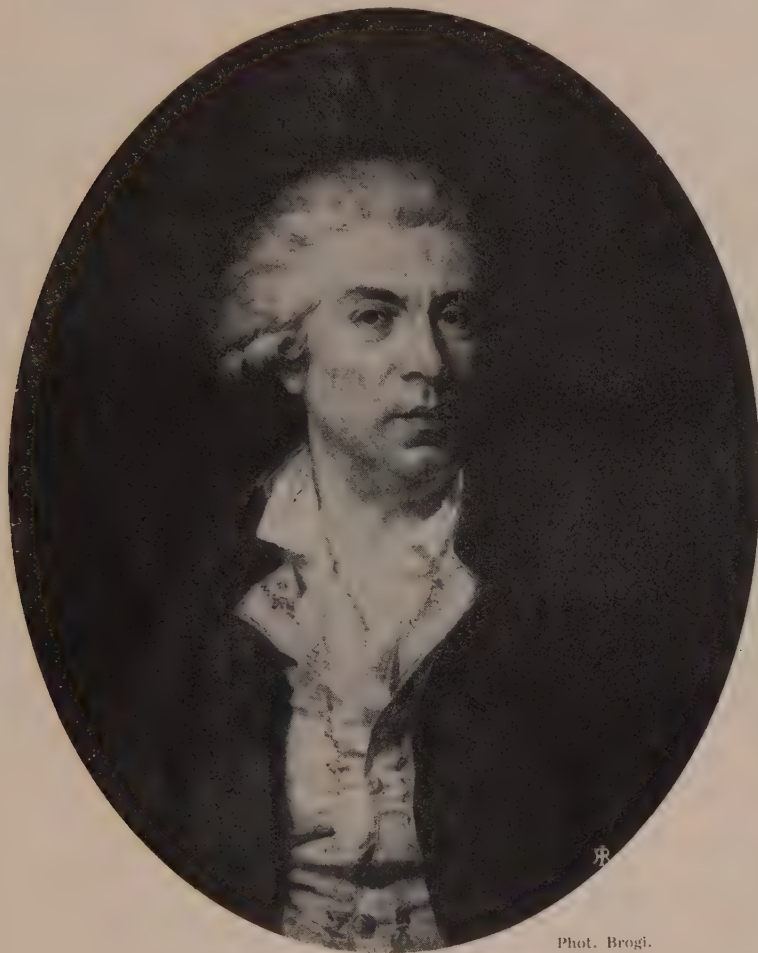
4. Ibid., *Lettres inédites*, p. 47, la comtesse à Thérèse Regoli. « Palatin » était un titre donné aux sénateurs de la République polonaise.

5. Gio-Matteo Santini, notable de Lucques, sénateur en 1805, lors de l'érection de la Principauté napoléonienne.

6. Son grand ouvrage, *Viaggio pittorico della Toscana*. 3 vol. in-fol., parut à Florence chez J. Tofani de 1801 à 1803 inclusivement. Sur les 209 dessins gravés à l'aquatinta, Terreni en a signé près de 200. Leur valeur est inégale.

tableau de 160 sequins, lui en commande le pendant et un grand de 320 sequins, ainsi que deux petits portraits d'elle et du poète Alfieri pour 40.

Alfieri traitait ce comte Bristol de *matto* (fou)¹. Très riche, vaniteux, cultivé, extravagant, il était évêque de Derry en Irlande et les revenus consi-



Phot. Brogi.

PORTRAIT DU PEINTRE TERRENI
(Galerie des Offices, Florence.)

dérables de cet évêché lui permettaient des libéralités envers Fabre et d'autres de ses confrères. A Rome même, par exemple, il avait protégé les débuts de jeunes paysagistes français très distingués, tels Simon Denis² et

1. Il était mort en 1804, car Kotzebue qui voyage en Italie cette année-là parle de « feu lord Bristol », *Souvenirs d'Italie*, III, 260.

2. Denis était d'Anvers, chef-lieu de notre département flamand des Deux-Nèthes.

Boguet dont Paris commençait à peine à soupçonner les œuvres¹. Il avait acheté aussi des statues à Pacetti², commandé des paysages historiques à Labruzzi.

Ce mylord est représenté dans une lettre officielle d'alors comme un vieillard de soixante-dix ans qui est un peu timbré et qui s'enivre tous les soirs³.

Fabre était un amateur de Poussin dont il posséda plus tard jusqu'à dix-sept toiles originales, beaucoup découvertes à Rome par lui ; il recherchait passionnément les estampes de son œuvre. Teresa Regoli Mocenni lui en trouve à Sienne. Il note les sujets et les noms des graveurs. Il en a la collection presque complète. Il s'essaye même parfois à en traduire lui-même à la pointe. Nous possédons de lui, dans un album ancien provenant de la princesse Elisa, une petite eau-forte signée de son monogramme l'X et F, entrelacées, d'après un paysage italien où l'on voit des ruines romaines. Cette pièce n'est pas terminée, et porte au bas cette mention, gravée aussi : *Tentamen primum* 1807. Au reste nous reproduisons ici le paysage si poussinesque de Fabre représentant une *Vue des environs de Florence* (Musée de Montauban).

Ce goût lui est commun avec plus d'un grand esprit. Poussin est très à la mode au début du xix^e siècle et Landon grave toutes ses compositions.

Fabre, entre temps, corrigeait les tableaux de la comtesse qui s'essayait, comme nous l'avons dit, à peindre. Cette manière de récréation n'était pas rare alors parmi les femmes cultivées ; les plus distinguées dans la haute société s'adonnaient au dessin et constituaient des albums, qu'on a appelés plus tard en Angleterre des *scrap books*, c'est-à-dire recueils de croquis, de lettres, de pensées et souvenirs de toute sorte.

Au début de 1800, Fabre reproduit les traits du général autrichien *Sommariva* qui était alors envoyé par l'empereur d'Allemagne à Florence pour organiser le gouvernement de régence institué par le grand-duc, à l'époque de l'insurrection d'Arezzo. Il le représenta tenant la main sur son épée, appuyée sur la carte d'Italie, comme pour montrer qu'il l'a défendue. Le visage du général est bourgeonné et fortement hâlé du soleil, ce qui lui donne un air martial.

1. Thiery, en effet, dans son *Guide de l'étranger et des amateurs à Paris*, qui date de 1787, signale seulement des paysages de Denis dans l'hôtel Vaudreuil, rue de la Chaise, II, p. 512 et suivantes. Quant à Boguet, voyez la notice que nous lui avons consacrée, *Gazette des Beaux-Arts* de janvier 1925.

2. A. Kolzebue, *Souvenirs d'Italie*, IV, 80 à 81.

3. *L'Ambassadeur français Cacaault à Talleyrand*, Rome, 4 novembre 1801, Affaires Étrangères ; Rome, Correspondance.

En avril 1800, Fabre travaille beaucoup ; il a de nombreux ouvrages en train. La plupart sont des tableaux d'histoire pour la composition desquels l'étude approfondie qu'il a poursuivie dans les musées, comme dans les livres, lui apporte des éléments. Son style académique est pourtant moins poussé que celui de plusieurs de ses contemporains et émules.

En mai 1800, Fabre va entreprendre pour lord Bristol un tableau gran-



Pl. Serv. phot. B. A

PAYSAGE DES ENVIRONS DE FLORENCE

(Musée de Montauban.)

deur nature traitant ce sujet : *Philoctète à qui Ulysse et Néoptolème viennent enlever les armes d'Hercule quand il est dans son île déserte.*

L'ébauche est finie en juillet car le peintre l'a commencée tout de suite, elle sera très belle¹.

Dans son atelier règne le calme mais il n'en est pas de même au dehors. Son frère qui redoute les Français veut retourner à Vienne.

1. Le 5 et 6 avril 1811, J.-B.-P. Lebrun, mari de Mme Vigée, mettait en vente à Paris 250 tableaux des écoles d'Italie, de Hollande et flamande. Il y avait peu de tableaux français. Cette collection importante réunie par Lebrun était accompagnée d'un catalogue imprimé, où le célèbre expert et amateur donnait une fine appréciation sur chacune des œuvres.

Le n° 229 était le tableau de Fabre ainsi dénommé : *Ulysse et Néoptolème, fils*

Fabre ne se trouble pas et en août il se presse, de peur d'apprendre le départ du mécène étranger. Peut-être se mêle-t-il chez lui un peu d'inquiétude de ce côté, car il n'est pas sans avoir recueilli le bruit confirmé l'année suivante¹ qu'on refuse en Irlande à Bristol les revenus de son évêché pour le forcer à y revenir alors qu'il ne veut pas quitter l'Italie.

Mais lord Bristol continuant ses largesses commande à Fabre (août 1800) un nouveau tableau plus grand qui sera le *Jugement de Salomon*. Le premier tableau est payé en septembre. Fabre, pour un autre motif, est plus inquiet en janvier 1801 du retour offensif français. Il a une situation de demi-émigré qui le gêne et il continue de partager les sentiments antirépublicains du poète Alfieri et de M^{me} d'Albany. En mars 1801, il reçoit la visite du général Miollis. Ses pinceaux ne chôment pas. En mai, la comtesse note que Fabre a fait une *Sainte Famille* pour Montpellier.

En juillet, Fabre compose un tableau de quinze figures représentant *Socrate buvant la cigüe*. La mythologie et l'histoire ancienne le retiennent. Il est toujours en grande faveur et célèbre déjà au point que Lebrun, commissaire-expert du Musée central des Arts, écrivait de lui le 24 septembre 1800 dans un rapport à Lucien Bonaparte, ministre de l'Intérieur... « Fabre, élève de David, qui a fait une *Mort de Caïn*, une *Susanne*, etc. ; artiste des plus habiles, aussi errant de la France, qu'il faut rappeler² ».

Fabre vit en union parfaite à Florence avec son frère le docteur, avec son père et sa mère. Si j'ajoute la comtesse et Alfieri, voilà ses relations presque quotidiennes. Il n'a guère le temps d'en faire d'autres, étant absorbé par sa palette qui lui rapportait de quoi vivre, par ses recherches et ventes d'anciens tableaux qu'il retouchait au besoin et qu'il plaçait, avec un véritable flair d'expert doublé d'un « brocanteur ». D'ailleurs les relations lui venaient toutes seules, grâce à son intimité avec M^{me} d'Albany.

d'Achille, enlevant à Philoctète les flèches d'Hercule, toile mesurant en hauteur 2^m59 ; larg. 3^m85. Lebrun énonce dans ce document ceci qui corrobore déjà ce que nous avons dit à son propos : « Ce tableau capital fut exécuté à Rome pour Milord Bristol. Je l'ai acquis de ses héritiers. L'on y admire une très belle composition, un dessin grand et correct, de belles expressions, une couleur et une exécution qui ne laissent rien à désirer ».

Nous ignorons le prix de l'enchère, mais nous savons que ce tableau fut acheté en 1826 par Charles X et qu'il appartient toujours à l'Etat.

1. Cacault à Talleyrand, Rome, 13 brumaire an X (4 novembre 1801).

2. Lebrun cite comme digne aussi d'être rappelé en France, Gauffier, ainsi que nous l'avons rapporté; il aurait pu ajouter : Bogue et Denis. *Nouvelles archives de l'Art français*, année 1872, p. 431.

Quand les Républicains occupent Florence, Fabre ne les voit même pas. Seul Miollis, qui est grand amateur d'art, vient dans son atelier.

De son père, il peignit un buste pris de trois-quarts où Joseph Fabre est



PORTRAIT DU FILS AÎNÉ DU GÉNÉRAL CLARKE
(Appartient à M. de Goyon, Paris.)

présenté grandeur nature, les cheveux poudrés, en habit à grands boutons et en cravate blanche. Ce portrait est conservé au Musée de Montpellier¹.

Avant la guerre dite du Trienno (1798-1801), Fabre avait plus de

1. Toile ovale. Haut. 0^m65; larg. 0^m51. Il porte le n° 207 du catalogue Albenas.

quatorze grands tableaux à peindre pour son pays. Son activité décroît avec le retour des hostilités.

Quant à son frère, son plus grand succès à Florence fut de guérir le poète Alfieri en septembre 1801. Cette guérison ne persista pas longtemps, car le 2 octobre 1803 Alfieri expirait, laissant la comtesse inconsolable d'avoir perdu l'ami parfait qui lui avait inculqué le goût des Lettres. La comtesse est polyglotte et Alfieri a dirigé ses lectures vers les classiques latins et grecs. C'est une femme qui a lu et relira dans les textes Virgile, Platon, Hérodote et Plutarque. Après la mort d'Alfieri elle écrit « Je m'occupe un peu de lire Cicéron, Montaigne, les livres qui me donnent un peu de force à l'âme » (10 mars 1803 à Luti). L'étude seule lui donne du courage pour supporter son malheur. « Je trouve dans les philosophes des pensées qui m'élèvent l'âme et me détachent de la terre. »

J'ai dit que Fabre ne recherche pas ses compatriotes pendant la seconde occupation française de 1801. Cependant il fut reçu au palais Corsini sur le Lungarno par Caroline Murat, qui accueillit également fort bien M^{me} d'Albany. Il est vraisemblable que le général en chef de l'armée d'observation du Midi, Joachim Murat, visita son atelier et lui acheta des toiles de maîtres florentins, qui ornèrent plus tard à Paris sa galerie de l'Élysée jusqu'en 1808¹; il profite des conversations de Cacault, l'ambassadeur français à Rome, qui est lui-même un collectionneur et connaisseur éminent.

Fabre consentait aussi à entrebâiller les portes de son palais-atelier en faveur du peintre français, Desmarais, qu'il avait connu à l'école de Rome et qui était venu se fixer en Toscane où il avait rendu quelques services au corps d'occupation. Desmarais² a peint notamment en ces années pour l'évêque de Pistoia une *Assomption* modelée dans les gammes claires, laquelle est encore aujourd'hui dans la chapelle de cet évêché, via Puccini à Pistoia.

A cette même époque de 1802, Fabre signait un joli portrait du fils du général Clarke, ministre plénipotentiaire de la République française près S. M. le roi d'Etrurie. Il est sur toile, grandeur naturelle. Nous avons pu l'admirer en 1926 chez M^{me} la duchesse douairière d'Albufera à Paris, mais il appartient à son neveu M. de Goyon, arrière petit-fils de Clarke. Ce tableau n'a jamais quitté leur famille et n'a été encore prêté à aucune exposition. L'enfant a cinq ou six ans, il court après un papillon et il tient une corbeille de fleurs. Fabre fréquentait donc chez Clarke dont il deviendra le peintre attitré.

1. V. notre étude : *Murat à l'Élysée*, 1 broch. in-8, 50 p. Paris, 1919.

2. V. notre ouvrage *Les Arts en Toscane sous Napoléon*, Paris, 1 vol. in-4, 1901.

Il connut aussi alors ce sensitif, L. Gauffier, élève favori de Louis David, qui signa à Florence avec un vif sentiment des couleurs et de la lumière des portraits de facture bien personnelle¹.

A la fin de 1802, exactement le 16 novembre, lord Bristol, son principal client, écrit à Fabre pour avoir le dessin du second Philoctète, au prix convenu de 300 sequins. Et le 2 décembre, ce mécène lui paie cent louis d'or son tableau de *Saint Pierre en prison*, au lieu de dix sequins primitivement fixés. « Voilà, Monsieur Fabre, lui écrit-il, l'arrangement que vous désirez et qui vous fera travailler avec autant d'agrément que de talent². »

En 1803, Fabre peignit dans son intérieur, mais en buste, *Victor Alfieri*, représenté de face assis dans un fauteuil, la main gauche tenant son manteau ramené. Sur cette même main gauche s'appuyant au bras du fauteuil est très reconnaissable la belle bague avec camée de son compatriote, le premier graveur en pierres fines de l'Italie, le Florentin Santarelli. Il faut louer dans cette page magistrale le caractère plein de franchise de la tête, pour la double ressemblance morale et physique. Alfieri est pris là sur nature, pendant la dernière année de sa vie, au moment où son génie a produit toutes ses œuvres, et à quelques mois d'une mort qui devait mettre sa patrie en deuil. Ce portrait, outre ses qualités intrinsèques, est donc précieux entre tous.

La gravure en taille douce par Galgano Cipriani, publiée à Florence en 1806, sous la direction de Morghen, est aux armes de la comtesse d'Albany parce que dédiée « à Son Altesse ». Le portrait original est aujourd'hui au Musée des Offices avec celui de la comtesse d'Albany que Fabre acheva la même année (1803) à Florence³.

PAUL MARMOTTAN

1. V. notre biographie de cet artiste, *Gazette des Beaux-Arts* de mai 1926.

2. *Lettres inédites*, cataloguées par Pélissier, p. 19. *Le fonds Fabre-Albany*, in-8, Leipzig, 1900.

3. L'iconographie de M^{me} d'Albany (1753-1824) doit faire état aussi d'un pastel de Pompeo Battoni qui se trouve à la Galerie Nationale de Portraits à Londres.

ÉTUDES SUR EUGÈNE DELACROIX

I. UNE LETTRE INÉDITE DE DELACROIX A BALZAC



E n'en connais point d'autre. De là, l'intérêt exceptionnel de ce document qui conserve le souvenir de la rencontre de ces deux grands génies. Encore n'est-ce point la lettre elle-même, mais le brouillon, ou même le projet d'une lettre dont nous ne savons pas même si elle fut envoyée. Du moins, la peine que Delacroix a prise d'en préparer la rédaction atteste l'importance qu'il y attachait. Au reste, quand il écrivait à des correspondants de qualité, il avait soin de garder pour lui une copie ou la minute. Nous en avons de nombreux exemples dans ses *agenda*.

La minute de la lettre de Delacroix à Balzac fait partie de l'ensemble précieux de papiers, — fragments du *Journal*, projets d'articles, réflexions, correspondances, notes de tous genres — qui proviennent de la famille même de Delacroix et qui ont été offerts par M. David Weill à la Bibliothèque d'art et d'archéologie. Jamais peut-être n'a été opéré un sauvetage plus intéressant pour l'histoire de l'art français; un jour viendra où les manuscrits de Delacroix prendront une valeur équivalente à ceux d'un Michel-Ange. C'est à M. David Weill que nous devons de les avoir conservés en France.

En attendant que tous ces trésors soient utilisés, voici la copie de la lettre de Delacroix à Balzac.

« Permettez-moi en forme de remerciement de vous faire part des idées qui me sont venues à propos de celles de votre *Lambert* et que j'écrivais au coin de mon feu solitaire tout en le lisant, non pas vite, ce qui m'est impossible surtout dans les livres qui me plaisent : c'est-à-dire ceux où les idées de l'auteur réveillent à chaque instant les miennes.

« Que Lambert soit un enfant de votre cerveau ou que Lambert ait existé, vous ne le créez pas moins; car créer, pour un poète, c'est montrer aux

autres ce qu'ils verraient comme lui dans la nature et qu'ils y retrouvent en effet, lorsque, semblable à un miroir, il réfléchit les objets en les encadrant à l'usage du vulgaire borné dont la vue hébétée, frappée vaguement de tout, n'est justement fixée par rien. J'ai connu des Lambert ou des analogues de ce caractère-là. J'ai été moi-même une espèce de Lambert, moins la profondeur : mais quant aux heures délicieuses que l'enfant passe au milieu de ses poétiques imaginations, cet isolement où il se met au milieu de sa classe, le nez collé sur son livre et feignant de suivre l'explication, tandis que son âme voyage et construit des palais, j'ai connu tout cela comme vous, comme votre Lambert, et j'oserais dire comme tous les enfants. A cet âge, tout est nouveau et on ose penser à sa manière. Plus tard l'originalité s'émousse par la connaissance des livres. Le livre d'un grand homme est un compromis entre le lecteur et lui. C'est un terrain neutre sur lequel il consent à descendre pour traiter d'égal à égal avec lui et résumer en termes clairs ses rêveries entre son imagination créatrice et la faculté compréhensive du commun des lecteurs. Pour formuler des idées, même à l'usage des esprits élevés, il faut les menuiser, les équarrir, les passer par une embouchure un peu rétrécie qui les moule en les mettant au jour. Semblable au verre qui se refroidit en sortant de la fournaise et qui, au lieu de la matière ardente qui bouillonnait dans le gouffre dévorant, n'est plus qu'un meuble, qu'une fiole à l'usage des plus vils besoins, l'idée toute nue, toute froide, mais précise et timbrée, n'est plus une lave brûlante, un éclair qui illumine, c'est un vase utile qui contient pour tout le monde des enseignements ou des amusements : des amusements pour les oisifs, pour les femmelettes, et tout le public de glace qui assiste à l'enfantement de nos œuvres, pour les adapter à son usage ou pour siffler le père et l'enfant, plaisir incontestablement supérieur.

« Il y a donc un livre à faire sur *le livre* et sur l'illusion où l'on est qu'il est un écho fidèle de ce qui frappe dans l'esprit de son auteur.

« Votre passage sur le mot fait regretter de ne lui voir occuper qu'une page. Il y a comme vous dites une science tout entière là-dedans comme dans tant d'autres choses et vous avez dû ne l'abandonner qu'à regret.

« N'admirez-vous pas ce qu'il faut de circonstances favorables pour développer le génie et lui faire porter des fruits.

« J'ai eu un ami comme Lambert ; nous fondions des républiques, mais j'étais moins enthousiaste que lui. Je crois que ce développement précoce mène rarement à une très grande supériorité. Il faut au monde un génie pratique qui descende aux intelligences communes, etc. »

Cette lettre est destinée à remercier Balzac de l'envoi de *Louis Lambert*. Le livre, sous sa première forme, parut en 1832. C'est là, sans doute,

aussi la date de la lettre de Delacroix. Les relations entre Delacroix et Balzac paraissent s'être établies à cette époque. « C'est là aussi [chez Madame



PORTRAIT DE BALZAC

DESSIN A LA PLUME, PAR EUGÈNE DELACROIX

(Collection Spoelberch de Lovenjoul, Chantilly.)

O'Reilly] et chez Nodier d'abord », — écrit Delacroix dans son *Journal* (10 février 1852), après avoir relaté des événements remontant aux années 1832-1833, — « que j'ai vu pour la première fois Balzac, qui était alors un

jeune homme svelte, en habit bleu, avec, je crois, gilet de soie noire, enfin quelque chose de discordant dans sa toilette, et déjà brèche-dent. Il préludait à son succès ».

De ces premières relations, à tout le moins courtoises, nous avons conservé un curieux souvenir : un portrait de Balzac à la plume, par Delacroix. Ce dessin fait partie des collections Spoelberch de Lovenjoul à Chantilly ; il a déjà été publié par M. Marcel Bouteron dans le premier de ses *Cahiers balzaciens*. M. Bouteron est l'homme du monde qui connaît le mieux Balzac, et je ne saurais assez le remercier de la bonne grâce qu'il a mise à me fournir les renseignements que j'ai utilisés dans cette étude. Le dessin de Delacroix ne porte point de signature¹. Mais qu'importe ? Qui n'y reconnaît la griffe du maître ? La date est facile à en établir. Il n'est pas antérieur à 1832, date des premières relations entre les deux personnages, ni postérieur à 1834, époque à laquelle Balzac s'est fait couper ses cheveux longs. Le dessin paraît donc contemporain de la lettre : ainsi apparut à Delacroix l'auteur de *Louis Lambert* vers 1832, avec ses longs cheveux, une figure bouffie à l'expression surhumaine, une canne extraordinaire, — déjà ! — sorte de massue ornée de cabochons sertis dans le métal, bref, ce « quelque chose de discordant dans la toilette » qui devait toujours tellement choquer Delacroix. J'imagine que l'écrivain, venu en visite chez le peintre, dans son atelier, est assis dans un fauteuil, les deux mains appuyées sur sa canne et que, pendant la visite, Delacroix a, sur une grande feuille de papier, jeté ce croquis rapide : au-dessous il a dessiné une tête de cheval, — le cheval de Balzac, Smogler, — en témoignage d'une passion commune pour les chevaux. Et Delacroix a dû donner le dessin à Balzac.

Cet échange de bons procédés, — livres, lettres, dessins, — marque le début des relations qui ne paraissent pas avoir été très chaudes et qui se transformèrent, chez Delacroix du moins, en une aversion déclarée pour Balzac. « Nous attendions Balzac, qui n'est pas venu, — écrivait-il, de Nohant à son ami Pierret en 1842, — et je n'en suis pas fâché. C'est un bavard qui eût rompu cet accord de nonchalance dans lequel je me berce avec grand plaisir. » Et plus tard, après la mort de Balzac, dans son *Journal*, de 1852 à 1860, il ne manque jamais une occasion, à propos des ouvrages de Balzac qui lui tombent sous la main, d'en dire tout le mal qu'il en pense. On a cherché les raisons de cette antipathie et l'on s'est demandé si la publication de *La Rabouilleuse* en 1841 n'avait pas provoqué chez Delacroix une irritation qui tourna plus tard à l'hostilité non déguisée. Les deux héros du

1. Le dessin porte au dos l'indication manuscrite suivante de la main de Philippe Burty : « par Eugène Delacroix, Balzac et sa canne. Ph. B. »

roman, deux frères, l'un, Joseph Bridau, peintre illustre qui vient de rencontrer son « Austerlitz » avec une toile qui fit scandale, l'autre, Philippe Bridau, demi-solde paré de tous les vices, coureur de filles, voleur, ivrogne et spadassin, ont pour père un haut et honorable fonctionnaire de l'Empire, et pour mère une sainte femme que la mort de son mari a laissée dans la misère. De là à reconnaître dans ces quatre personnages les principaux représentants de la famille Delacroix, il n'y avait qu'un pas : Charles Delacroix le père, le conventionnel, ministre des relations extérieures en l'an V, ambassadeur aux Pays-Bas, puis préfet de Marseille et de Bordeaux, mort en 1805; la mère, née Victoire Eben, femme charmante, peu intelligente, élégante et douce, qui, après avoir connu les plus hautes destinées, mourut dans la gêne en 1814 ; les deux enfants, Eugène que le succès retentissant des *Massacres de Scio* avait placé au premier rang de la jeune école française ; Charles enfin, le général, qui après une glorieuse carrière dans l'armée impériale, était tombé, après 1815, au rang des demi-soldes dont il mena, dans sa retraite du Louroux, près de Tours, la vie médiocre, agrémentée de scandales et de basses aventures galantes. Que Balzac ait eu l'intention bien arrêtée de peindre en ses deux héros les deux frères Delacroix, je n'en crois rien. Mais il a pu emprunter à l'un et à l'autre quelques traits typiques de caractère, pour les fondre dans l'idée qu'il se faisait d'un grand peintre contemporain ou d'un demi-solde en rupture de famille ; ce sont là les mystères de la composition qu'il est parfois difficile de pénétrer. Que Delacroix, de son côté, ait saisi l'allusion et en ait été choqué, je n'en doute pas un instant ; l'humeur qu'il a dû en ressentir doit compter au nombre des impondérables dont la somme devait éloigner l'artiste de l'écrivain. Pas au point cependant de rompre entre eux les relations. *La Rabouilleuse* date de 1841, et c'est en 1843 que Balzac dédie à Delacroix *La Fille aux yeux d'or*.

J'ai relu ce curieux roman avec l'idée d'y rechercher les raisons qui avaient pu déterminer Balzac à le dédier à Delacroix, et les impressions que Delacroix a pu ressentir à la lecture de cette nouvelle. « Lettre de Delacroix à Balzac pour le remercier de l'envoi de la *Fille aux yeux d'or* », c'est un joli sujet de composition française, mais qu'on ne saurait recommander *ad usum Delphini*. Delacroix a dû se régaler de la description du boudoir de *Paquita*, — qui était en réalité celui de Balzac — d'un orientalisme assez monté de ton, avec ce divan turc en fer à cheval « de cinquante pieds de tour, en cachemire blanc, relevé par des bouffettes de soie noire et ponceau, disposées en losanges » ; un vrai décor pour *Femmes d'Alger* ou *Juives du Maroc*. La scène finale où le frère et la sœur se reconnaissent terrifiés sur le cadavre de la *Fille aux yeux d'or*, leur commune passion, est d'une belle tournure

romantique et d'une violence tragique qui n'ont pas dû laisser Delacroix insensible. Le reste du roman, que départent d'extravagantes aventures policières, n'était point fait pour inspirer à Delacroix des sentiments bienveillants. Et de fait, chaque fois que dans son *Journal*, il lui arrive de parler de Balzac, c'est toujours avec la même sévérité. « Malgré l'opinion surfaite du mérite de Balzac, je persiste à trouver son genre faux d'abord et faux ensuite ses caractères, — écrit-il à propos d'*Ursule Mirouët* (22 juillet 1860). — Il dépeint les personnages, comme Henry Monnier, par des dictons de profession, par les dehors, en un mot ; il sait les mots de portière, d'employé, l'argot en un mot, de chaque type. »

C'étaient, en réalité, deux génies profondément différents. D'abord, chez Delacroix, on observe une sorte de répulsion physique pour Balzac. Ce grand enfant bruyant, bavard, encombrant, qui piaffait comme un jeune cheval échappé, qui manquait de goût, de mesure, et disons le mot, d'éducation, avait le don d'horripiler Delacroix, raffiné, distant, hautain comme un prince oriental. « Brr ! quel glaçon », disait Manet après une visite à Delacroix. On s'imagine sans peine l'effet que devaient produire sur ce gentilhomme réservé et un peu chagrin l'exubérance de Balzac et son extravagance vestimentaire. Ce n'est pas tout ; entre les intelligences de ces deux hommes on observe une divergence fondamentale que l'on voit poindre dans la lettre sur *Louis Lambert*. Ce roman compte parmi les œuvres les plus puissantes, les plus émouvantes de Balzac, une de celles qui l'ont lui-même le plus préoccupé toute sa vie, et qui devaient aussi le plus toucher Delacroix. Cette évocation tragique des années de collège de Balzac à Vendôme réveillait en Delacroix le souvenir de sa triste enfance au lycée Louis-le-Grand. « J'ai été moi-même une espèce de Lambert, moins la profondeur. » Mais comme il élève vite le débat au-dessus des questions de personne pour atteindre aussitôt les idées générales ! « Que Lambert soit un enfant de votre cerveau ou que Lambert ait existé, vous ne le créez pas moins ; car créer pour un poète c'est montrer aux autres ce qu'ils verraient comme lui dans la nature et qu'ils y retrouvent en effet, lorsque, semblable à un miroir, il réfléchit les objets en les encadrant à l'usage du vulgaire borné, dont la vue hébétée, frappée vaguement de tout, n'est justement fixée sur rien. » Et pour finir, cette réflexion mélancolique sur la création du poète, — livre ou tableau : « Le livre d'un grand homme est un compromis entre le lecteur et lui. C'est un terrain neutre sur lequel il consent à descendre pour traiter d'égal à égal avec lui et résumer en termes choisis ses rêveries entre son imagination créatrice et la faculté compréhensive du commun des lecteurs... Il faut au monde un génie pratique qui descende

aux intelligences communes. » N'est-ce pas là, — ô fils spirituel de Talleyrand, — le secret même de la politique ?

Au fond, la divergence essentielle entre les deux génies se trouve déjà indiquée dans la lettre de 1832. Pour Delacroix, l'imagination doit dominer la création artistique ; pour s'élever à la dignité d'œuvre d'art, la réalité doit subir une véritable transfiguration, sous l'influence toute puissante de l'esprit. L'artiste est un dieu qui crée un monde de formes, qui le soumet à sa volonté et le compose à son gré. Un tableau est une évocation qui jaillit toute formée, comme Minerve, du cerveau de l'artiste. Que nous sommes loin de la conception « réaliste » de Balzac, qui a la prétention de nous peindre les hommes « tels qu'ils sont », et comme nous comprenons les critiques passionnées que Delacroix adresse à l'écrivain : « J'ai pris le *Provincial à Paris*, de Balzac : c'est à lever le cœur ; cela ne peint que les petits détails de l'existence des roués de 1840 à 1847 » (3 septembre 1854). — « Je lis depuis trois ou quatre jours *les Paysans* de Balzac... *Les Paysans* m'ont intéressé au commencement : mais il deviennent en avançant presque aussi insupportables que les bavardages de Dumas. Toujours les mêmes détails lilliputiens, par lesquels il croit donner quelque chose de frappant à chacun de ses personnages... Balzac est un pédant de premier ordre. Il veut tout dire, aussi il le redit encore après » (27 juillet 1858)¹.

Il est curieux de noter que Delacroix réagit plus tard de la même manière devant Courbet que devant Balzac, et à peu près pour les mêmes raisons. Certains défauts un peu voyants de l'homme, sa vulgarité physique, son bavardage, sa vantardise, et, dans le domaine de l'art, la prétention au « réalisme », la soumission absolue à « la nature », la recherche du détail vrai, l'absence d'imagination créatrice, ce sont là des tendances que Delacroix croyait retrouver dans la peinture de Courbet, comme il les avait observées et condamnées dans les romans de Balzac. On estimera sans doute que la lettre de Delacroix à Balzac au sujet de *Louis Lambert* éclaire singulièrement l'esthétique du maître, et précise la position qu'il a prise vis à vis d'un des plus puissants génies de son temps.

ANDRÉ JOUBIN

(La suite prochainement.)

1. Je transcris ce passage, comme les autres, d'après le manuscrit original du *Journal* qui se trouve à la *Bibliothèque d'Art*. On lit dans l'édition du *Journal* publiée par Flat : « Balzac... est *cependant* (au lieu de *un pédant*) de premier ordre. » C'est là une des innombrables fautes de lecture qui font de cette édition un véritable scandale.

HIPPOLYTE FIERENS-GEVAERT

(1870-1926)



FIERENS-GEVAERT, conservateur en chef du Musée royal des Beaux-Arts, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Liège, est décédé dans cette dernière ville le 16 décembre. La mort l'a frappé subitement au moment où, après sa leçon du matin, il franchissait le seuil de l'atelier d'un jeune peintre. Dans cette activité multiforme, dont les lecteurs de la *Gazette* ont pu suivre quelques-unes des manifestations par les « Correspondances de Belgique » où il succéda à Henri Hymans, la propagande pour l'Art et la Beauté tenait la plus large place. La clarté impeccable de son enseignement universitaire, l'éloquence prenante de ses conférences prodiguées dans tous les milieux avaient rallié ici aux préoccupations esthétiques bien des indifférents de naguère, parmi les survivants d'une époque où les musées, réservés aux seuls touristes étrangers, étaient bien ces mornes cimetières sans cesse dénoncés par son ardent apostolat ! Dans les congrès et réunions de sociétés savantes, comme dans les causeries-promenades au Musée, la parole toujours écoutée du critique et du vulgarisateur groupait vers des sympathies communes les éléments les plus divers ; aussi l'ambition personnelle de l'homme a-t-elle puissamment servi une cause noble entre toutes, celle du relèvement de notre culture nationale. Archéologues et peintres d'avant-garde vouaient à Fierens-Gevaert un culte égal ; mais s'il rêvait de concilier leurs tendances en apparence opposées, sa prédilection allait aux jeunes artistes, en faveur desquels il réussit souvent à forcer les portes des salons officiels et des musées récalcitrants. La réorganisation du *Musée moderne* de Bruxelles demeure l'un de ses meilleurs titres de gloire.

A Paris, où il conduisit la délégation belge aux assises de l'histoire de l'art en 1921, Fierens-Gevaert retrouvait les souvenirs du début de sa carrière,

lorsqu'appartenant à la rédaction du *Journal des Débats*, — son fils y fait preuve à son tour d'un talent plein de promesses, — il publia un *Essai sur l'Art contemporain*, couronné par l'Académie française. Ce premier livre fut bientôt suivi de la *Tristesse contemporaine*¹, analyse des grands courants moraux et intellectuels qui traversèrent le XIX^e siècle. L'influence des méthodes de Taine, appliquées plus tard aux cours d'esthétique de Liège et de Bruxelles, nous valut l'excellente *Psychologie d'une ville*, qui ouvrait la série des volumes consacrés à Bruges, dont il aida à mieux connaître les trésors ; son affection agissante pour le prestigieux passé de la cité lui inspira encore le digne mémorial qu'est la *Peinture à Bruges* (1922). Au moment de sa mort il travaillait à une réédition des *Primitifs flamands*, ouvrage essentiel qui propagea au loin la renommée de son probe labeur. Fierens-Gevaert s'intéressait particulièrement à la période « préeyckienne », depuis la *Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres* (1905) jusqu'au commentaire des *Très belles Heures du duc de Berry* (dans la somptueuse collection des Reproductions de manuscrits à miniatures de la Bibliothèque royale), publication qui obtint récemment le grand prix de la critique institué par le gouvernement. Avec quelle joie ne saluait-il pas, il y a quelques semaines, l'entrée au Musée de ce fameux *Jugement dernier* de Diest, qui combine si curieusement le style archaïsant d'un Broederlam avec des détails empruntés aux contemporains de Roger van der Weyden ! Le sommaire des leçons de Fierens-Gevaert sur l'art italien et l'art flamand, sur l'école vénitienne et sur Rubens, constitue un instrument d'étude justement apprécié. Ses monographies de *Van Dyck* et de *Jordaens (Les grands Artistes)*, sont des modèles du genre, de même que son ouvrage sur le peintre gantois *Albert Baertsoen* ou la brochure des *Grands Belges* qui réhabilita avec tant de clairvoyance le génie de Wiertz. Dans *Figures et sites de Belgique*, on n'oubliera point le chapitre consacré à Charles de Coster, l'auteur d'*Uylenspiegel*, si représentatif de notre terroir.

Si nous renonçons à dénombrer tous les écrits du maître disparu, il nous faut au moins rappeler son rôle brillant d'« ambassadeur de l'Art belge à l'étranger », en Italie surtout. Ses séjours annuels y entretenaient de précieuses amitiés, et — de la place Saint-Marc au café Aragno — son profil de médaille romaine était familier de tous ! Commissaire du gouvernement aux expositions biennales de Venise, on lui doit l'érection en 1907 d'un pavillon spécial dans les jardins de cette foire internationale où la dictature qu'il exerça pendant vingt ans pour le choix des œuvres et leur mode de présentation, valut à notre patrie les plus flatteuses distinctions. Les *Amitiés*

1. Bibliothèque de Philosophie contemporaine. Alcan, 1899.

italiennes, qu'il avait fondées à Bruxelles au lendemain de l'armistice, célébrèrent par des cérémonies appropriées, académiques ou populaires, les anniversaires de Léonard de Vinci, Raphaël, Dante, Canova, Manzoni, saint François.

Comblé d'honneurs et chargé de délicates missions, cet autodidacte faisait partie de l'élite intellectuelle dont un pays a le droit d'être fier.

Mais c'est au Musée de Bruxelles, où l'autorité grandissante apportée à ses fonctions de secrétaire de la Commission lui attribua, en 1919, le titre un peu solennel de « conservateur en chef » — qu'il donna le meilleur de lui-même. On a redit sur sa tombe et dans la presse sa compréhension supérieure du rôle éducatif des musées. Cet esprit de rénovation lui dicta des initiatives fécondes, — création de l'*Art vivant*, de la *Diffusion artistique*, des visites guidées ; mise en valeur de la Bibliothèque ; développement des archives photographiques ; contact avec les amateurs ; organisation des cours d'art au Musée même — auxquelles répondit l'empressement



Phot. Couprie.

PORTRAIT DE H. FIERENS-GEVAERT
D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE

d'un public avide de s'instruire. Les choses ont bien changé depuis le temps où « paryenaient au Musée ancien de nombreuses demandes de renseignements auxquelles personne n'avait mission de répondre !¹ » Son enthousiasme suscita les collaborations nécessaires, et désormais la documen-

1. *L'Enseignement de l'histoire de l'Art en Belgique* dans la *Revue de synthèse historique*, fév. 1914.

tation recueillie à l'ombre des chefs-d'œuvre profite à tous les chercheurs.

Dès les premiers mois d'après-guerre, quand s'éloignèrent les œuvres d'art du Nord de la France qui lui furent redevables d'un sûr abri dans la tourmente, Fierens-Gevaert inaugura la série des Expositions au Musée, en saluant devant le Roi, la Reine et la foule émerveillée de nos concitoyens le *Polyptyque de l'Agneau*, des frères Van Eyck, reconstitué en vertu d'une clause du traité de Versailles. Puis ce fut le *Laurent Froimont* de Roger van der Weyden, rentré de Venise au pays natal (1920). Ensuite les tableaux appartenant aux Hospices de Bruxelles, les Primitifs italiens et septentrionaux, les Impressionnistes français, l'histoire de la période espagnole aux Pays-Bas, l'Art français du XVIII^e siècle, David et son temps, le Paysage flamand du XVI^e au XVIII^e siècle (la préface du catalogue résume avec compétence cet aspect jusque-là négligé de la production de nos peintres). A l'occasion de la Rétrospective *Eugène Smits*, au Musée moderne, les salles retentirent pour la dernière fois de l'écho de sa voix sonore...

Dans l'historique qui ouvre la nouvelle édition du catalogue de la Peinture ancienne publié en 1922 avec la collaboration de M. Laes, conservateur-adjoint, Fierens-Gevaert évoquait son lointain précurseur G.-J. Bosschaert, à la ténacité duquel le Musée, institué par un décret de l'Empire français, dut le rassemblement de ses premiers chefs-d'œuvre ! Exprimons à notre tour la reconnaissance émue des Amis du Musée de Bruxelles devant les résultats acquis par l'optimisme débordant de « l'animateur » dont nous déplorons la perte. Appliquons-lui la phrase qu'il prononça naguère lors d'une distribution de prix aux écoles de la ville : « Bienheureux ceux qui gardent cette jeunesse d'âme jusqu'au dernier jour ! Ceux-là sont les vainqueurs de la vie. »

PIERRE BAUTIER



BIBLIOGRAPHIE

Catalogues illustrés des Musées nationaux.
Paris, Musées nationaux.

1. S. REINACH. — **Musée des Antiquités nationales du château de Saint-Germain-en-Laye.** T. I, 2^e édition, 1926. In-8, 296 p., illustré.
2. Maurice PÉZARD et Edmond POTTIER. — **Antiquités de la Susiane** (mission J. de Morgan), 2^e édition, 1926. In-12, 244 p., 24 pl.
3. P.-J. ANGOUVENT. — **La Chalcographie du Louvre**, 1926. In-12, 164 p., dont 68 de fig.
4. L. HAUTECŒUR. — **Catalogue des peintures exposées. II. École italienne et école espagnole**, 1926. In-12, xiv-204 p., 64 pl.
5. E. HARAUCOURT, F. de MONTREMY, Elisa MAILLARD. — **Musée de Cluny. II. Bois sculptés et meubles**, 1925. In-12, 272 p., 32 pl.

Encore cinq bons et jolis volumes qui viennent enrichir la collection des nouveaux catalogues de nos Musées nationaux.

1. Celui de M. Salomon Reinach témoigne d'une revision attentive de la première édition; c'est non seulement un guide pratique, mais, quoi qu'en dise l'auteur, un véritable manuel élémentaire, mais précis et bien illustré, bien documenté, de l'archéologie gauloise et gallo-romaine, en attendant le préhistorique et le mérovingien réservés pour le tome II. Je regrette seulement que l'auteur n'ait pas introduit dans « son » musée un numérotage plus pratique que les numéros d'inventaire, généralement composés de cinq chiffres, d'où, dans les références, des erreurs inévitables. Voici des vétilles : p. 8, on nous dit que le château de Saint-Germain a été habité par les rois de France jusqu'en 1862; lisez : 1682. P. 82, pour l'inscription juive

d'Auch, il fallait renvoyer non à Le Blant, mais à *Revue des études juives*, XIX, 219. Le texte (comme il est facile de le reconnaître d'après le fac-similé) porte *IC* et non *hic*, *ocoli* et non *oculi*. Je crois aujourd'hui que *bennid* = (sit) *benedictus*.

2. Le catalogue des Antiquités de la Susiane est également une réédition, sérieusement améliorée, grâce aux efforts conjoints de Pottier et de Thureau-Dangin, et malgré la mort prématurée et déplorable du principal auteur, Maurice Pézard. On trouvera ici pour la première fois les résultats de la fouille de Bender Bouchir. Le chapitre, déjà excellent, sur la céramique, a été mis au courant des derniers progrès de la science. Mais à propos du Code d'Hammourabi, les auteurs répètent (p. 41) la vieille erreur que le roi « semble écouter le dieu lui dictant les lois gravées au-dessous ». Cette interprétation, inspirée par une fausse analogie avec les lois de Moïse, ne s'appuie sur aucun indice. Le roi adore le dieu et lui dédie la stèle, voilà tout; mais cette scène d'adoration n'implique nullement l'origine divine du Code, œuvre purement humaine et qui ne se donne pas pour autre chose. Quel dommage que des documents d'un si puissant intérêt soient dispersés à deux étages et trois coins du Louvre!

3. M. Angoulvent a fait œuvre à la fois instructive et utile. Pour la première fois, on trouve ici des renseignements précis sur l'histoire et la composition de notre fonds de chalcographie (mais peut-on obtenir des épreuves de *toutes* les planches de ce fonds et à quel prix? on aimerait le savoir). Il y a aussi un chapitre substantiel sur les procédés de la gravure, et une riche suite de charmants petits fac-similés, où manquent pourtant des pièces capitales, telles que le *Coup de Soleil*, de Ruysdael, par Daubigny.

4. Je voudrais n'avoir que des éloges à

décerner au travail de notre ami Hauteœur, *sed magis amica veritas*.

Je reconnais volontiers l'intérêt de la préface (publiée déjà sous une autre forme) qui esquisse l'histoire de notre collection de tableaux italiens en rapport avec l'évolution du goût public ; mais pourquoi pas un mot sur les origines du fonds espagnol ? Je reconnais aussi la précision des renseignements, tirés des archives du Musée, sur la provenance des diverses toiles ; mais, cela dit, il faut avouer que ce catalogue sommaire ne satisfait pas entièrement les besoins pratiques du public qu'il a l'ambition de guider.

D'abord l'ordre suivi dans la description est l'ordre alphabétique des peintres (classés simplement en Italiens et Espagnols), mais au lieu d'être désignés par leurs noms usuels, Titien, Véronèse, Raphaël, ils le sont, suivant une tradition pédantesque qui remonte à Villot, par leurs « véritables noms » (de baptême ou de famille) que personne ne connaît ; d'où, malgré les renvois, une perte de temps regrettable. Est-il un lettré sur mille qui s'avisera de chercher l'œuvre de Fra Angelico — ou Beato Angelico, ou Giovanni da Fiesole — sous la rubrique *Guido di Pietro* ? Mais il y a plus. Le Louvre s'obstine à désigner ses tableaux italiens et espagnols par un numérotage *continu*, au lieu de suivre l'exemple de bien des musées étrangers qui numérotent simplement les œuvres de chaque maître (Titien, 1, 2, 3), en y ajoutant au besoin, pour les vérifications d'identité, le numéro d'inventaire. Qu'en résulte-t-il ? D'abord qu'en raison d'acquisitions nouvelles, il a fallu intercaler quantité de numéros *bis*, *ter*, *quater*, désignés par des lettres « en exposant », d'où coquilles et confusions forcées. Ensuite, inconvénient bien plus grave, beaucoup de toiles ayant « officiellement » changé d'attributaire, l'ordre des numéros ne correspond plus à l'ordre alphabétique des maîtres, de sorte que le visiteur, pour chercher dans le catalogue un renseignement, doit connaître *à la fois* le numéro du tableau et le nom du peintre auquel il est actuellement attribué. Or, le croirait-on ? Il y a des *dizaines* de tableaux italiens ou espagnols au Musée qui sont actuellement veufs de toute étiquette de maître ; la raison qu'on donne de ce veuvage est si étrange que je n'ose pas l'imprimer. Conséquence :

vous êtes devant l'admirable petite toile représentant deux portraits d'homme qu'on attribuait *naguère* à Bellini. Elle porte le N° 1156, mais *aucune étiquette*. Comme le N° 1156, par suite de remaniements, est inséré dans le catalogue entre 1619 (*sic*) et 1185 (*resic*) je défie un visiteur, même instruit, de dénicher la notice relative à ce tableau, à moins qu'il ne sache par divination que le tableau est maintenant attribué à Cariani et qu'il le découvre enfin à la p. 40... sous le nom de Busi (Giovanni).

Une pareille faillite juge un système ; je n'en rends pas M. Hauteœur seul responsable ; mais, s'il n'a pas pu trouver dans un fond de tiroir l'argent nécessaire pour pourvoir tous les tableaux de cartels, tout au moins devait-il imprimer à la fin de son catalogue une table de références par *numéros*, permettant de remonter d'un numéro connu à la page inconnue où l'œuvre est décrite. Quant aux descriptions elles-mêmes, leur concision les préserve des chances d'erreur, mais les dates des artistes, les quelques inscriptions reproduites ne sont pas d'une exactitude irréprochable. Léonard de Vinci n'est pas né en 1512, mais en 1412. La *Mise au Tombeau* du Titien n'a certainement pas été vendue à Charles I^{er} en 1527. Niccolo Alunno ne peut pas être mort « en 1492 *ou* 1502 » (p. 89) puisque son testament est de cette dernière année. Dans l'épigramme de sa prédelle (n° 1120, on ne nous dit même pas ce que représente le tableau d'autel, actuellement à Anvers !), il y a sur l'original *Alunnus* (avec le *n* barré) et non *Alunus* ; la virgule après *Fulginis* est imaginaire et tendancieuse ; au vers 5, véritable rébus d'ailleurs, il y a *de millibus* et non *a* (faute déjà commise par S. de Ricci), qui fait un vers faux et n'offre aucun sens. Ajoutons enfin que pour les tableaux dont la paternité est controversée, M. H. donne trop souvent une longue liste d'attributions différentes, suivies des noms des critiques, mais sans les références précises qu'on devra continuer à chercher dans le *Catalogue raisonné* de S. de Ricci. Et cela est d'autant plus fâcheux que souvent des critiques renommés se sont déjugés. D'ailleurs ce fatras de noms propres intéresse-t-il vraiment le « visiteur moyen » ? Il aimerait bien mieux connaître l'opinion de M. Haute-

cœur lui-même et sur quoi elle est fondée.

5. Le catalogue des bois sculptés et meubles de Cluny est bien fait, bien illustré; il y manque des introductions, qui, surtout en ces matières, seraient très utiles au susdit visiteur moyen. En parcourant ce volume, on voit combien nous sommes en réalité pauvres en mobilier du Moyen Age. La collection ne renferme qu'un seul (je dis *un seul*) meuble du XIV^e siècle, et ce meuble est atrocement tripatouillé (n^o 457). D'autre part, que de choses qui ne sont pas à leur place dans un musée dont la véritable destination est, dit-on, « l'art appliqué, de Charlemagne à Henri IV ». Les œuvres d'art pur devraient être évacuées sur le Louvre, les meubles du XVII^e et du XVIII^e siècle sur Versailles, les instruments de musique sur le Conservatoire, dont le musée, très intéressant, mérite d'être largement ouvert au public et *muni d'un catalogue*. Espérons que le rattachement de Cluny au Louvre inaugurera pour lui une ère nouvelle, une réorganisation méthodique où il ne pourra que gagner en clarté et en utilité. T. R.

Bibliothèque d'Histoire de l'Art. Paris et Bruxelles, Vanoest, 1926. In-8^o.

1. **L'Art égyptien**, par Ch. BOREUX. 64 p., 64 planches.
2. **Les Arts musulmans**, par Gaston MIGEON. 48 p., 64 planches.

La collection qu'inaugurent ces deux volumes paraît destinée à remplacer la bibliothèque (si mal dénommée) de « l'enseignement des Beaux-Arts », qui, dans son temps, a rendu de signalés services. Mais, pour se mettre au goût du jour, la part du texte a été considérablement réduite au profit des illustrations qui sont groupées à la fin de chaque volume en une sorte d'album à planches numérotées, auxquelles renvoie l'introduction. Pour plusieurs raisons je n'approuve pas cette méthode : 1^o A moins de brocher l'album à part, la consultation des planches au fur et à mesure qu'on lit le texte est difficile; la consultation du texte à mesure qu'on feuillette les planches est à peu près impossible; 2^o L'excellence des historiens d'art français consistant dans la finesse de leur goût et le mérite littéraire, qui exigent certains développements, c'est se mettre de

gaïeté de cœur dans des conditions d'infériorité à l'égard de nos concurrents étrangers que de leur imposer une condensation aussi excessive; 3^o Est-il possible même à un Boreux ou à un Migeon de présenter en cinquante pages un résumé satisfaisant (je ne dis pas complet) de l'art égyptien ou de l'art musulman?

Ainsi s'explique, malgré le mérite incontestable des deux savants, que l'exposé de M. Migeon ait un peu l'air d'un pensum, vite rédigé, où un cadre trop étroitement chronologique laisse subsister bien de l'obscurité sur les caractères distinctifs de l'architecture arabe; que M. Boreux n'ait pas dit un mot des obélisques ni des sarcophages, infiniment peu de chose de la peinture égyptienne, et que sa page sur la colonne, faute de croquis insérés dans le texte, reste à peu près inintelligible. Cela dit, on ne peut que rendre hommage à la compétence et à l'information *up to date* des deux auteurs, ainsi qu'au choix intelligent des illustrations, où les nouveautés ne manquent pas. L'exécution des planches du volume de M. Migeon est notablement en progrès sur celles de M. Boreux, dont, en revanche, le texte est plus lisible et plus clair. Souhaitons que la collection prospère et s'améliore encore en vieillissant.

T. R.

P. JOHANSEN. **Phidias and the Parthenon sculptures**. Traduit du Danois par Ingeborg Andersen. Copenhagen, Gyldendal, 1925. In-8^o, 135 p. illustré.

Ce petit volume est loin d'être négligeable; en particulier on lira avec intérêt les explications et les hypothèses de M. J. sur la technique de la sculpture chryséléphantine et sur le développement progressif de celle de la statuaire en ronde bosse: le bloc de marbre de forme géométrique, où les artistes archaïques taillaient directement leurs figures, conditionne à la fois l'alignement des surfaces extrêmes et la « frontalité » si bien mise en lumière par Lange. Avec l'habitude du grand modèle en terre (né de la statuaire en bronze, mais adopté peu à peu par les marbriers), la sculpture s'émancipe de ces lisières et Phidias paraît, à cet égard, avoir réalisé les progrès décisifs.

Le reste du livre est occupé par une analyse esthétique, souvent juste et pénétrante, des copies de la Parthénos et de la décoration du Parthénon, pour aboutir à la conclusion que, en ce qui concerne les métopes et la frise, le rôle de Phidias a dû se borner à fournir des esquisses sommaires, mais que les figures des frontons ont été presque entièrement modelées par lui en argile, sauf à confier l'exécution en marbre à des collaborateurs. Cette opinion, en somme orthodoxe, ne peut être ni prouvée ni réfutée. Mais, en revanche, dans un ouvrage ainsi intitulé on s'étonne que l'auteur passe presque entièrement sous silence les œuvres de jeunesse de Phidias et soit si bref sur son chef-d'œuvre, le Zeus d'Olympie. Sa chronologie des dernières années de Phidias n'est pas moins inadmissible : il le fait travailler à l'Acropole jusqu'en 432, puis partir pour Olympie où il aurait exécuté le Zeus (un Athénien en pleine guerre du Péloponèse et presque septuagénaire!) Il tombe sous le sens que le départ pour Olympie dut se placer immédiatement après l'inauguration triomphale de la Parthénos (437), et que le procès en concussion eut lieu en 432, à la veille de la guerre, lorsque Phidias s'était rapatrié. Comment ne pas s'étonner aussi qu'un critique aussi averti persiste à accepter la vieille légende qui attribue à Alcamène et à Péonios les frontons d'Olympie?¹ qu'il opère avec la Lemnia de Furtwaengler comme avec une vérité reconnue? qu'il fasse d'Olympie la capitale de l'Élide (p. 25), du Parthénon la « demeure de la Vierge » (p. 30), de Morosini un amiral (p. 107), qu'il continue à nommer Carrey comme l'auteur des dessins Nointel (p. 76) et qu'il revendique pour le seul Quatremère, parmi les archéologues, l'honneur d'avoir rendu justice aux marbres d'Elgin, oubliant ainsi E. Q. Visconti? Enfin un ouvrage de ce genre devrait (à défaut d'index) contenir une table, et les brefs renvois, relégués, de façon incommode, à la fin, ne devraient pas être intitulés *Bibliographie*.

T. R.

1. M. J. ne paraît pas avoir encore connu la monographie de Hans Schrader (qui attribue, on le sait, les frontons du Parthénon à ces deux artistes; en tout cas il ne la cite jamais, pas plus que le Parthénon de Collignon. Nombreuses fautes d'impression.

G. ARNAUD d'AGNEL et Emile ISNARD. — **Monticelli, sa vie et son œuvre.** Gr. in-4, 160 p., 48 pl. et 4 hors-texte en couleurs. Paris, Éditions Occitania, 1926.

Vêtu d'une couverture flamboyante, qui rivalise d'éclat avec la palette chatoyante de Monticelli, ce volume est le premier d'une collection consacrée aux artistes du Midi. A vrai dire ce peintre abondant et inégal, bien qu'il soit né à Marseille, n'a rien de spécifiquement provençal, si ce n'est la lumière dont il s'enivre. Ses motifs sont empruntés aux *Fêtes galantes* de Watteau, aux sous-bois et aux *turqueries* de Diaz, les deux peintres qui exercèrent sur sa formation l'influence la plus profonde. Ce qui lui appartient en propre, comme l'ont fort bien montré les auteurs de cette monographie, c'est la fulgurance de ses couleurs qui éclatent comme une fanfare, avec des sonorités de cuivres, c'est la splendeur de sa pâte de gemmes et d'émaux, triturée par un alchimiste expert. Souhaitons que ce chaleureux hommage décide le Musée de Marseille à acquérir une toile importante de cet artiste, qui, par un paradoxe insoutenable, y est à peine représenté.

L. R.

PAUL GRUYER. **Un mois en Bretagne.** Paris, Hachette (1925). In-12°, 224 p., 24 gravures et 5 cartes.

Pendant du volume du même auteur sur la Normandie, ce livre se lit agréablement et servira, à volonté, de souvenir ou de préparation à un voyage dans une région aussi riche en trésors d'art qu'en beautés naturelles. Peut-être y a-t-il des digressions un peu longuettes, peut-être une carte d'ensemble, un aperçu historique général, un index, n'eussent-ils pas été de trop; et si les illustrations sont bien venues, elles ne sont ni assez nombreuses ni toujours très bien choisies : par exemple, le château des Rochers est-il suffisamment représenté par une allée de caisses d'orangers? Dans la bibliographie le nom d'André Chevrillon manque, et pourtant nul n'a écrit sur la Bretagne des pages plus pénétrantes et plus colorées.

T. R.

L'Administrateur-Gérant : CH. PETIT.

BOIS-COLOMBES. — IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS.



PETITE BACCHANALE, PAR PIERRE BREBIETTE

LA GALERIE MAZARINE ET L'EXPOSITION DU SIÈCLE DE LOUIS XIV

DANS le cycle des expositions que M. Roland-Marcel organise à la Bibliothèque Nationale, avec un succès qui ne se dément pas, l'exposition actuelle vient à son heure après celles qui l'ont précédée.

L'exposition du Moyen Age avait exalté le côté pittoresque et séduisant, le goût naïf et sincère, les qualités à la fois acquises et spontanées, l'infinie variété de l'art de cette époque. Un parfum d'humanisme, cette fleur délicate de la culture de l'esprit, émanait de l'exposition consacrée à Ronsard et son temps. L'exposition du *Siècle de Louis XIV* évoque les aspirations d'une époque amie de la logique, éprise de beaux raisonnements, où tout s'ordonnait harmonieusement autour des principes devant lesquels chacun s'inclinait, où tous les arts concouraient, sous le contrôle d'une puissante dictature, à rehausser la majesté d'un règne fastueux et glorieux.

Deux mots résument toutes ces tendances : classicisme et académisme, expressions abstraites appelées à revêtir une forme concrète par la vertu d'œuvres d'art-exposées dans un cadre qui semble fait pour elles. L'initiative d'avoir réuni pour un temps, sous les voûtes peintes à fresque de la Galerie Mazarine, les plus beaux livres, les plus rares estampes, les plus précieuses médailles du dix-septième siècle et d'innombrables autographes de nos grands classiques est susceptible, en effet, de satisfaire les exigences du dilettantisme le plus raffiné. Il n'est pas aisé de réaliser souvent un aussi précieux

accord entre le contenant et le contenu. Ici, rien d'artificiel dans l'ambiance recrée ; on songe plutôt à la miraculeuse et éphémère résurrection d'une harmonie préétablie. C'est que le décor vaut autant que les pièces exposées ; nous en dirons donc un mot tout d'abord.

On sait que l'hôtel de Chevre, bâti après 1634 au coin de la rue des Petits-Champs et de la rue Vivienne, fut acheté en 1641 par le Président Tubeuf, qui le loua au cardinal Mazarin en 1643¹. Celui-ci trouva très rapidement l'installation insuffisante et s'empessa d'adjoindre à l'hôtel une galerie à deux étages. C'est le premier étage de cette splendide addition, qui prit le nom de Galerie Mazarine. On ne connaît pas la date exacte de cette construction, aucune pièce d'archives ne mentionne non plus le nom de l'architecte. Une estampe satirique intitulée la *Mansarade*, datée de mars 1651, due probablement au graveur Dorigny, et dans laquelle Mansart est violemment pris à partie à propos de ses travaux, parmi lesquels sont cités ceux de l'hôtel Mazarin, est le seul document auquel on se réfère pour mettre en avant cette attribution qui semble d'ailleurs indubitable².

Mansart n'avait-il pas, en effet, construit dans le même quartier une autre galerie, qui ressemblait à la Galerie Mazarine comme une sœur jumelle, avec ses fenêtres auxquelles répondaient des niches creusant leur alvéole dans un mur plein ? Cette galerie n'était autre que celle de l'hôtel de La Vrillière, bâti entre 1635 et 1638, qui devint plus tard l'hôtel de Toulouse, aujourd'hui la Banque de France. Ces fastueuses galeries, décorées d'une profusion de peintures, connaissaient alors en France une vogue singulière. Il suffit d'énumérer celles qui subsistent encore : la galerie du Luxembourg, celle de l'hôtel Lambert, la galerie d'Apollon au Louvre et d'évoquer, en feuilletant Sauval, le souvenir de celles qui ont disparu, pour s'assurer que la Galerie des Glaces du château de Versailles ne fut que le somptueux aboutissement d'une mode qui régna en maîtresse dans l'architecture civile française du dix-septième siècle.

La Galerie Mazarine, longue de 47 mètres, large de 7 m. 40, haute de 9 m. 20, éclairée par huit grandes fenêtres auxquelles correspondent de l'autre côté huit niches creusées dans le mur, est couverte d'une voûte de

1. L'ancien hôtel de Chevre, qui prit le nom de son deuxième propriétaire, le Président Tubeuf, fait partie aujourd'hui du vaste quadrilatère occupé par la Bibliothèque Nationale et circonscrit par les rues des Petits-Champs, Vivienne, Colbert et Richelieu. L'une des ailes de l'hôtel Tubeuf est habitée par l'Administrateur de la Bibliothèque Nationale. Pour l'histoire du Palais Mazarin, consulter : Comte de Laborde, *Le Palais Mazarin et les grandes habitations de ville et de campagne au XVII^e siècle*. Paris, 1846.

2. Cf. Louis Batiffol, *Les Origines du Palais Mazarin* dans la *Gazette des Beaux-Arts* (avril 1908).

plâtre peint à fresque. Toute la décoration est d'ailleurs des plus remarquables. Mazarin l'avait confiée, sur la recommandation de ses hôtes, les cardinaux Barberini, à deux peintres italiens, l'un, Grimaldi, élève éloigné des Carrache, l'autre, Romanelli, disciple de Pierre de Cortone. Le premier décora la galerie basse de peintures à l'huile en grisaille, qui furent restaurées lors de l'aménagement de ce rez-de-chaussée en Cabinet des Estampes en



LE CARDINAL MAZARIN DANS SA GALERIE

GRAVURE AU BURIN, PAR ROBERT NANTEUIL ET VAN SCHUPPEN

1854. Il peignit aussi, dans la galerie haute, les voussures et encadrements des fenêtres, ainsi que les niches. Quant aux fresques de la voûte, elles sont entièrement dues à Romanelli et représentent des sujets mythologiques et héroïques : *Apollon et Daphné*, *Apollon et les Muses*, *Jupiter foudroyant les géants*, *l'Enlèvement d'Hélène*, etc....

C'est dans ce cadre somptueux que le cardinal exposa une partie de ses collections, notamment des tableaux, le rez-de-chaussée étant surtout réservé aux antiques. On peut évoquer par la pensée ces richesses fabuleuses en feuilletant l'*Inventaire de 1653* publié par le duc d'Aumale en 1861. Au

surplus, nous avons le témoignage des contemporains. Voici le tribut qu'apporte Brienne à ce concert de louanges : « Combien de bras et de plaques de vermeil doré ! Combien de cabinets de la Chine et d'ébène ! Combien de miroirs garnis de plaques d'or et d'argent, d'écaillés de tortue découpées et d'ivoire façonné par d'excellents sculpteurs ! Combien de tapis de Perse, de Turquie et de la Savonnerie ! en un mot combien de richesses et de somptuosités amoncelées dans cette galerie ! »

Mais à cette description, qui s'exprime de fatigante manière sur le mode exclamatif, à toutes les descriptions d'ailleurs, l'on préférera la vue même de la galerie telle que nous la fait connaître une estampe du temps d'après François Chauveau, fruit de la collaboration de deux maîtres du burin, Nanteuil et Van Schuppen, que les contemporains avaient surnommé le petit Nanteuil. Mazarin, en grand costume de dignitaire de l'Eglise, s'est fait représenter avec une visible complaisance au milieu des trésors artistiques dont regorgeait son palais. C'est l'un des quatorze portraits du cardinal gravés par Nanteuil. On sait que le célèbre buriniste était l'obligé de son Eminence et c'est en faisant passer à la postérité les traits de son protecteur qu'il s'acquitta de sa dette de reconnaissance. Fidèle à ses habitudes, il ne grava que la figure et abandonna le reste à son collaborateur. Le reste, c'est précisément la Galerie Mazarine, telle qu'elle était meublée et décorée en 1659, date de l'estampe ! Des statues occupaient l'alvéole des niches à coquille, entre lesquelles on voit en outre exposés quelques-uns des 187 bustes mentionnés par l'inventaire de 1653, et dont M. Michon, conservateur des Antiques au Musée du Louvre, vient de retrouver tout récemment deux spécimens dans les collections artistiques de la Bibliothèque Mazarine¹.

Dans le fond, au-dessus de la porte, on reconnaît le *David* du Guide, aujourd'hui au Louvre. Les panneaux du mur, entre les niches, étaient tapissés, nous apprend Sauval, de « damas rouge cramoisi, semé des armes et chiffre du cardinal et rehaussé de passement d'or de Milan, d'une largeur et d'une épaisseur extraordinaires ». Tout aussi extraordinaire par ses dimensions colossales était le gigantesque tapis parfaitement reproduit sur l'estampe que nous étudions. Il est permis de supposer que ce tapis n'était autre que le grand tapis en deux pièces, d'une longueur totale de 25 aunes 3/4 mentionné dans l'Inventaire de 1653 de la façon suivante : « Un grand tapis de laine façon des Indes, le fonds rouge, couvert de feuilles, feuillages, etc., de diverses couleurs, ayant une grande frise à l'entour... » Son éclatante

1. Etienne Michon. *Bustes antiques de la Bibliothèque Mazarine* dans *Trésors d'art des Bibliothèques de France*, vol. I, p. 142 et suiv.

tonalité complétait la chaude harmonie de ce somptueux ensemble, sur lequel devait se détacher en valeur, et sans nul doute, à dessein, la pourpre cardinalice.

Cette belle estampe décore la partie supérieure d'une thèse soutenue le



PORTRAIT DE LOUIS XIV. DIT "AUX PATTES DE LION"

GRAVURE AU BURIN PAR ROBERT NANTEUIL

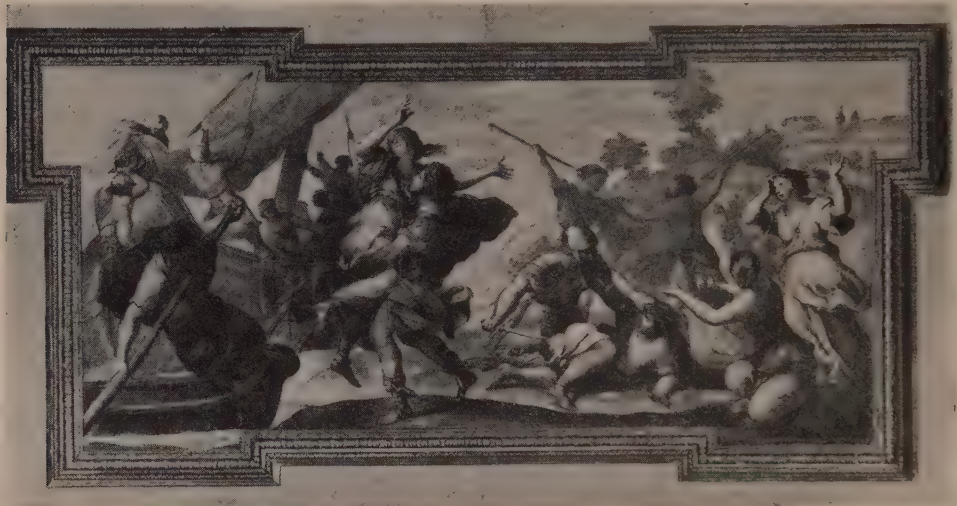
27 juillet 1659 par Charles-Maurice Le Tellier. Les grandes thèses de cette époque, dont quelques-unes sont de dimensions monumentales, se composaient habituellement de deux planches, l'une contenant les positions de la thèse, l'autre simplement décorative et représentant tantôt un portrait, comme c'est le cas ici, tantôt une composition religieuse, allégorique ou historique. Les exemplaires de luxe étaient imprimés sur satin. Boileau a dit l'étrange usage réservé parfois à ces doctes exposés. S'attaquant à l'avarice notoire de

la femme du lieutenant criminel Tardieu, il s'écriait dans sa dixième satire dirigée contre les femmes :

Peindrai-je son jupon bigarré de latin
 Qu'ensemble composaient trois thèses de satin
 Présent qu'en un procès sur certain privilège
 Firent à son mari les régents d'un collège

 Et qui sur cette jupe, à maint rieur encor
 Derrière ellè faisoit dire Argumentabor ?

Si nous rapprochons ce passage de la dixième satire, d'une chanson¹ qui



L'ENLÈVEMENT D'HÉLÈNE, FRESQUE DE ROMANELLI
 D'APRÈS LE RELEVÉ DE JULES FRAPPA

(Galerie Mazarine.)

se chantait vers 1660 à Paris et dans laquelle il était question de la « lieutenant criminelle Tardieu qui, en levant sa jupe, montra un calesson fait avec une thèse de satin où était le portrait du cardinal Mazarin », nous sommes peut-être bien fondé à dire que la fameuse thèse qui exerça la verve satirique de l'auteur de l'Art poétique, n'était autre que celle de Charles-Maurice Le Tellier, dont la planche supérieure nous occupe en ce moment. Le rapprochement des deux dates, 1659 pour la thèse, et 1660 pour la chanson, est assez concluant.

Mais laissons de côté cette impertinente chanson, qui fut très probable-

1. Chanson de la collection Maurepas, citée par le comte de Laborde, *op. cit.*

ment l'une des sources de Boileau pour le passage cité plus haut et revenons à la Galerie Mazarine.

Si l'on veut se faire une idée de l'éclat et de l'opulence des fêtes qui s'y déroulèrent durant la vie du fastueux cardinal, il suffit d'ouvrir les mémoires des contemporains. Voici, par exemple, le détail de la fameuse loterie qui impressionna si fort Mademoiselle de Montpensier : « Monsieur le Cardinal agit d'une manière fort galante et fort extraordinaire.... On dansa après souper ; il mena les deux reines, la princesse d'Angleterre dans une



MÉDAILLON DE MERCURE, FRESQUE DE ROMANELLI
D'APRÈS LE RELEVÉ DE JULES FRAPPA

(Galerie Mazarine.)

galerie qui était toute pleine de ce que l'on peut imaginer de pierreries et de bijoux, de meubles, d'étoffes, de tout ce qu'il y a joli qui vient de la Chine, de chandeliers de cristal, de miroirs, tables et cabinets de toutes les manières, de vaisselle d'argent, de senteurs, gants, rubans, éventails... Il ne nous dit point ce qu'il vouloit faire de tout cela ; tout le monde voyait bien qu'il avoit quelque dessein, et on disoit que c'étoit pour faire une loterie qui ne coûteroit rien. Je ne le pouvois croire. Il y avoit pour plus de quatre ou cinq cent mille livres de hardes et de nippes ; deux jours après, on sut ce mystère. On était chez lui, il fit entrer la reine dans son cabinet, où je l'accompagnai et où l'on tira la loterie. Il n'y avoit point de billets blancs, il donna tout cela aux dames et messieurs de la cour. Le gros lot étoit un

diamant de quatre mille écus... » Prodigalité princière, prodigalité vraiment royale que Louis XIV devait imiter plus tard à Versailles !

Mazarin mort, le temps des fêtes fut également passé dans son palais, qui fut divisé en deux parts.

La Galerie Mazarine échut avec l'hôtel Tubeuf au duc de Mazarin dont la « sainte extravagance », qui devait exercer plus tard la verve de Voltaire, se manifesta, une certaine nuit, par la mutilation de la belle collection d'antiques, l'une des gloires du Palais Mazarin.

Lorsque la Bibliothèque du Roi fut installée, au début du règne de Louis XV, dans l'hôtel de Nevers, la galerie Mazarine fit partie de cet établissement littéraire et fut transformée en magasin à l'usage du Cabinet des Manuscrits. C'est sous cet aspect que la décrit Blondel¹, et le comte de Laborde parlait encore, en 1846, des « casiers de noirs manuscrits qui cachent la peinture de Grimaldi² ».

Sous le Second Empire, le Département des Manuscrits fut transféré de la « traverse » à son emplacement actuel, la galerie Mazarine fut débarrassée des manuscrits qui y étaient conservés depuis plus d'un siècle et sa restauration fut envisagée. Elle n'était pas inutile. L'aménagement des tablettes et des casiers le long du parement avait endommagé les peintures des niches. Labrousse profita des travaux qu'il faisait exécuter dans la salle de travail des Imprimés par le paysagiste Alexandre Desgoffe, un élève d'Ingres, pour le charger en même temps de la restauration des paysages de Grimaldi, qui décoraient le fond des niches. C'est de cette époque (1869) que datent les repeints aisément reconnaissables. Ajoutons que le paysage de l'une de ces niches, la dernière lorsque l'on compte ces alvéoles à partir de l'entrée, est entièrement de la main de Desgoffe³.

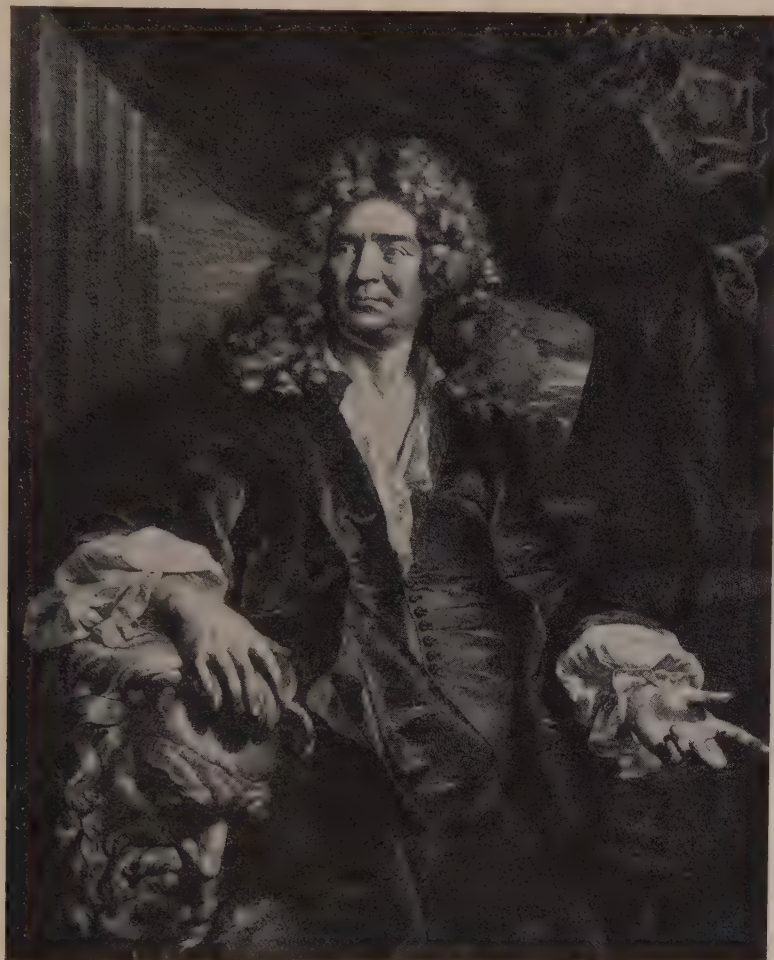
Au milieu de ces différentes restaurations, seules, les peintures de Romanelli sont demeurées absolument intactes, et ce n'est pas leur moindre mérite. Ce sont de véritables peintures à la fresque, qui n'ont eu à souffrir ni d'un soulèvement d'enduit, ni d'une altération de la chaux ; seules, quelques fissures ont été bouchées. Des échafaudages récemment enlevés permettaient de les toucher du doigt et l'on pouvait se rendre compte ainsi du procédé de Romanelli, habituel d'ailleurs à bien des fresquistes. Il consistait à cerner d'un trait en creux le contour général des figures dans l'enduit encore frais. Ces traits en creux se sont solidifiés au fur et à mesure que l'enduit séchait.

1. *Architecture française*, t. III, p. 75.

2. *Op. cit.*

3. L. Flandrin. *Alexandre Desgoffe. Notice biographique*, 1888. On lit, p. 52 : « Il rendit la jeunesse aux paysages qui ornent les panneaux (sic) et il refit l'un d'eux complètement ».

La guerre avait suspendu les travaux de restauration de Labrousse. Ils furent repris et terminés en 1871¹. C'est alors que les dorures de la Galerie furent ravivées ou refaites, que certaines peintures des embrasures des



PORTRAIT DU SCULPTEUR DESJARDINS, GRAVURE AU BURIN
PAR GÉRARD EDELINCK, D'APRÈS RIGAUD

fenêtres et de l'encadrement supérieur des niches furent reprises et que les

1. Le dossier de restauration est conservé dans les archives de l'Agence des travaux de la Bibliothèque Nationale. Nous remercions vivement M. Recoura, architecte de la B. N., de nous en avoir facilité la communication. Signalons aussi que l'Agence conserve une maquette de l'ancienne charpente de la Galerie, charpente à chevrons portant fermes, qui a été remplacée par une charpente de fer sur l'initiative de Labrousse.

panneaux des murs furent tendus de toiles peintes, décorées au pochoir des armes et chiffre de Mazarin, froide et mécanique imitation du fameux damas rouge cramoisi dont Sauval a conservé le souvenir. C'est sous cet aspect assez terne, avouons-le, que se présentait la Galerie jusqu'à ces derniers temps, avant les importants travaux entrepris sur l'initiative de M. Roland-Marcel, avec l'aide de généreux donateurs.

On jugera, en la voyant ainsi renouvelée, de l'effort réalisé. Tel est le cadre de l'exposition. L'architecture en est soutenue par des tapisseries, les célèbres



LA DANSE AU BORD DE L'EAU, EAU-FORTE
PAR CLAUDE LORRAIN

Portières des dieux de Claude III Audran, où triomphe l'arabesque, héritée de Du Cerceau par l'intermédiaire de Bérain, aérienne combinaison de lignes flexibles et gracieuses, que Watteau devait ensuite transmettre au XVIII^e siècle. Une remarquable sélection de dessins signés des plus grands noms, Poussin, Claude Gellée, Le Brun, Van der Meulen alterne à la cimaise avec des estampes.

Des tableaux, et entre autres, le portrait du *Président Tubeuf* par Philippe de Champaigne, saisissante évocation de l'ancien propriétaire de Mazarin, personnage qui passe pour avoir été un redoutable homme d'affaires, des meubles, deux commodes ayant appartenu à Louis XIV, les torchères de l'ancienne Académie royale de peinture, des bustes complètent ce décor et l'enrichissent d'œuvres d'art qui ont le mérite d'évoquer une foule de

souvenirs tout en les remettant sur leur véritable plan, d'attirer l'attention sur des détails, dont chacun, pris en soi, n'aurait qu'une importance médiocre, mais dont l'harmonieux groupement réussit à créer le milieu de choix dans lequel les objets exposés, auxquels nous arrivons maintenant, prennent réellement toute leur valeur.

Fidèle à sa méthode, qui a fait ses preuves, la Bibliothèque présente une contribution de ses quatre départements. C'est, en quelque sorte, le bilan, un bilan sélectionné, de tout ce que ce grand établissement possède de plus précieux et en même temps de plus propre à évoquer la période envisagée,



LE BIVOUAC, EAU-FORTE, PAR JOSEPH PARROCEL

importante manifestation d'ensemble destinée à dégager pleinement l'esprit d'une époque.

Si l'histoire est une résurrection, que dire de l'estampe ? C'est le miroir même de la vie officielle et privée ; en elle se reflètent les plus fines nuances des tendances artistiques.

Mais quel choix opérer dans la masse énorme que représente l'estampe française du *xvii^e* siècle ? Devait-on s'en tenir exclusivement à l'anecdote et au documentaire ? Devait-on se contenter d'illustrer le magistral programme tracé par Voltaire dans son *Siècle de Louis XIV* ? Rien n'eût été plus aisé, mais en même temps d'une portée moindre. C'était sacrifier à une curiosité superficielle, l'estampe considérée comme œuvre d'art. Or, c'est ce caractère artistique au contraire qu'il importait avant tout de dégager.

Plusieurs idées générales projettent une vive lumière sur l'histoire de l'estampe française au *xvii^e* siècle. N'était-il pas intéressant également de

chercher à illustrer, par des exemples appropriés, ces grandes directives?

Il y a d'abord le problème du style et il est capital. Il est aisé de mesurer le chemin parcouru depuis le métier étriqué et froid des burinistes du commencement du siècle jusqu'à la taille large, pleine et vigoureuse des Nanteuil et des Audran.

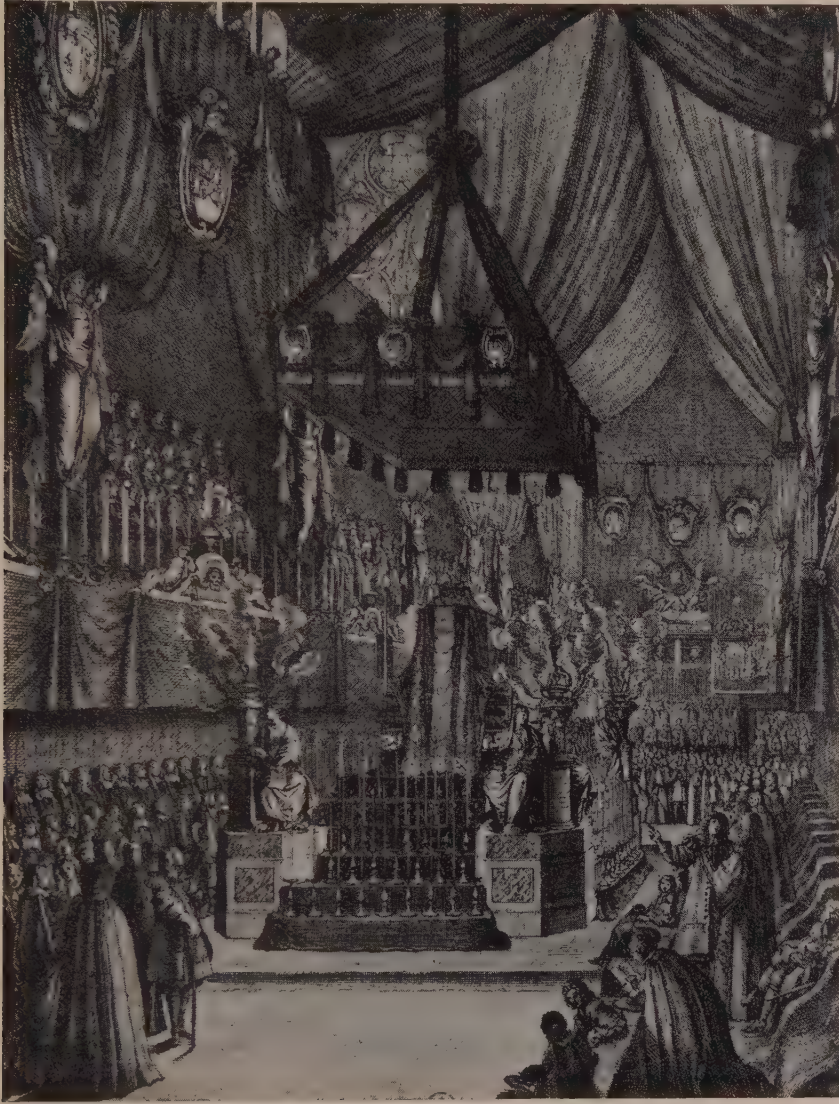
L'influence de ces maîtres fut considérable, mais il convient de souligner surtout celle de Gérard Audran. Avant lui, les graveurs ne mélangeaient pas volontiers ou du moins pas systématiquement les deux procédés de l'eau-forte et du burin, et leurs estampes, exception faite de celles de maîtres tels que Callot, portent l'empreinte frappante des conséquences de ce divorce. Aux unes faisaient défaut les accents nerveux et soutenus du burin, tandis que les autres manquaient de ce moelleux et de cette liberté, qui sont l'apanage de la pointe.

En fondant harmonieusement ces deux procédés, c'est-à-dire en reprenant, avec un burin vigoureux et maître de ses effets, une souple et libre préparation d'eau-forte, Audran avait, en réalité, trouvé le secret de la technique qui devait assurer à la gravure française les plus hautes destinées. La doctrine officielle de la gravure du XVIII^e siècle est nourrie de ces principes.

Un second point sur lequel l'on doit insister, c'est la différence qui existe entre les graveurs de la première moitié du siècle, qui font souvent figure d'isolés, d'individus ayant appris leur art suivant les hasards d'une vie parfois vagabonde, tel Callot, le plus célèbre d'entre eux, tel encore Mellan, qui acquit de sa fréquentation avec Sadeler, une pureté de burin peu commune, et les graveurs de la seconde moitié du siècle.

Ceux-ci appartiennent, en effet, à une époque où l'écho de la double dictature, administrative de Colbert, et artistique de Le Brun, retentit jusque dans le domaine de l'estampe. Alors s'ouvrit une école de gravure aux Gobelins, sous la direction de Le Clerc, alors Le Brun faisait reproduire ses *Batailles d'Alexandre* par Audran, alors fut commencée une vaste collection d'estampes, à laquelle est resté le nom de *Cabinet du Roi*. Un plan mûrement réfléchi avait arrêté ce programme et une ferme volonté l'exécutait. De cette collaboration naissaient des rapports entre artistes, le plus souvent de maître à élève, des échanges de vues, une doctrine en un mot. Enfin Colbert faisait entrer en 1667 la fameuse collection Marolles au Cabinet des Estampes, qui n'avait connu jusqu'alors qu'une existence nominale. Cette forte organisation donne sans aucun doute l'impression d'un bel effort d'ensemble, elle fait apparaître la perception très nette d'un but bien déterminé, qui fut d'ailleurs atteint, et qui était de donner aux graveurs leur part dans la construction du majestueux édifice élevé par tous les arts à la gloire du grand roi, mais ce fut aux dépens de la spontanéité et de la fantaisie, qui s'accom-

modent assez mal, il faut l'avouer, des programmes bien arrêtés. Ce ne fut point, en effet, dans les antichambres des Académies, mais au



POMPE FUNÈBRE D'HENRIETTE D'ANGLETERRE A SAINT-DENIS, 1670

EAU-FORTE PAR JEAN LE PAUTRE

hasard des différentes étapes de sa carrière, qui ressemble à un roman d'aventures, que Callot rencontra ses *Gobbi* et ses *Pantalons*, ses *Gueux* et ses *Bohémiens*. Son œuvre frémissante et vivante eut un immense rayonnement. Si l'on trouve encore, même en cette seconde moitié du *vii^e* siècle,

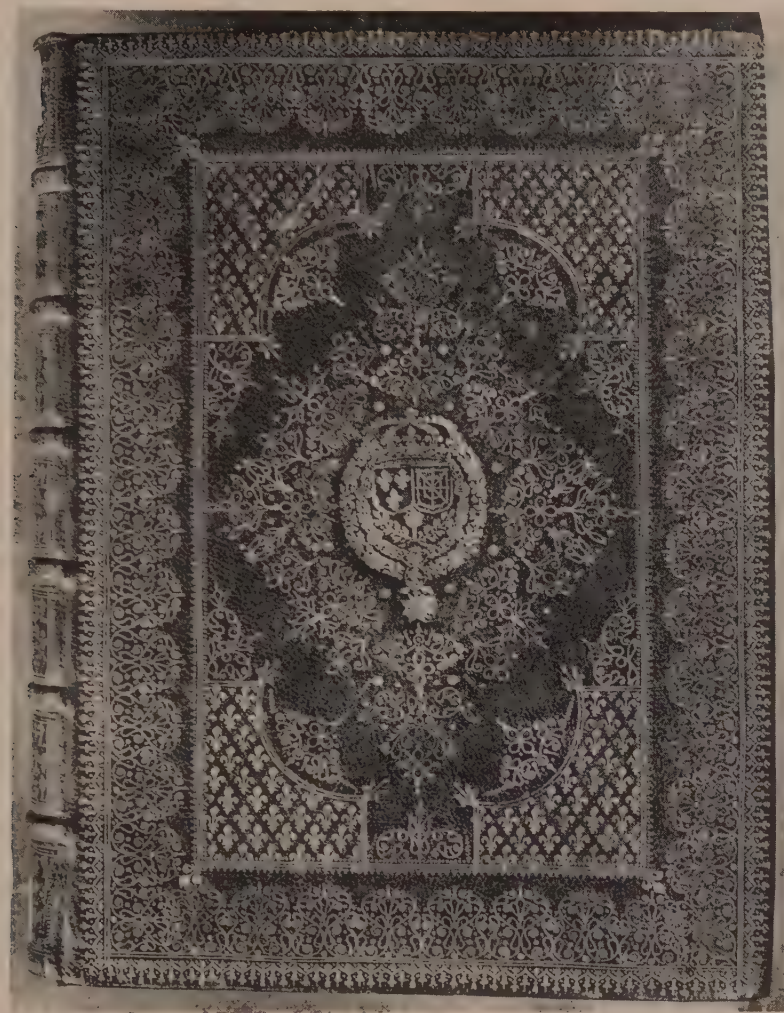
prisonnière des règles et des formules, un écho de cet art si libre et si plein d'esprit, c'est à Callot qu'on le doit. De lui procèdent non seulement Silvestre, mais encore les deux Cochin, Nicolas et Noël, et surtout Sébastien Le Clerc, sans compter les autres ; et c'est par l'intermédiaire de Le Clerc que l'art de Callot fut transmis aux vignettistes du XVIII^e siècle. L'on ne pourrait nier, en tout cas, que Watteau, graveur des *Figures de mode*, ne doive quelque chose à Callot et cette influence est curieuse à noter, au seuil de la Régence, chez le futur peintre des Fêtes galantes.

Le grand siècle fut une époque d'intense méditation intérieure. Le système cartésien, les *Pensées* de Pascal, les *Caractères* de La Bruyère, combien d'autres œuvres encore laissent croire volontiers que rien de ce qui touchait à l'homme n'était étranger à l'homme du dix-septième siècle ; c'était à l'envi que philosophes, orateurs sacrés, moralistes, poètes tragiques et comiques essayaient de dégager l'énigme humaine.

Il semble que les graveurs aient été entraînés eux aussi dans le courant général. N'ont-ils pas laissé, en effet, à la postérité, sous forme de portraits, des œuvres qui sont bien souvent des documents psychologiques de premier ordre ? Jamais encore, en effet, l'art du portrait gravé n'avait connu une telle vogue. Dans cette production considérable et inégale d'ailleurs, un nom domine tous les autres, celui de Nanteuil. Cet artiste gravait, en effet, ses portraits *ad vivum*, suivant sa propre expression, c'est-à-dire en utilisant un dessin aux crayons qu'il avait exécuté au préalable d'après le modèle. C'est pour cette raison qu'il s'élève aussi haut au-dessus de la foule des graveurs de reproduction.

Sur cette toile de fond, dont la trame, si l'on peut employer cette image, laissait apparaître ainsi de grandes idées d'ensemble, il suffisait d'accrocher les œuvres les plus célèbres, les plus caractéristiques, les plus susceptibles, en un mot, d'illustrer, par des exemples appropriés, ces directives. En dehors de Callot, d'Audran, de Nanteuil, de Le Clerc largement représentés pour les raisons énoncées ci-dessus, citons Bosse, le conteur le plus amusant et le plus pittoresque des mœurs du temps de Louis XIII, Mellan, dont les tailles, toutes en plein et en délié, ont la souplesse et l'éclat d'une calligraphie, Masson, amateur du beau métier, mais qui le souligne peut-être avec trop de complaisance, le grand Edelinck, plus habile encore et surtout incomparablement plus artiste, car ses estampes, chef-d'œuvre de métier, ne laissent jamais soupçonner les moyens mis en œuvre pour vaincre les difficultés d'exécution, Morin, qui mêle aux travaux de ses graves portraits, un habile pointillé rendant à merveille la morbidesse des chairs, Le Pautre, d'une fécondité prodigieuse, qui s'essaya dans tous les genres et y réussit, Drevet enfin, le graveur de Rigaud, qui a su reproduire avec éclat toute la pompe et tout le faste de ses solennels modèles.

Auprès des graveurs de profession, une place spéciale a été réservée aux peintres-graveurs, à ceux qui confient à l'eau-forte le rêve qui passe, et qui fixent, du bout de la pointe, une pensée éphémère, les impressions fugitives



RELIURE DANS LE STYLE DE LE GASCON
AUX ARMES DE LOUIS XIV

suggérées par un paysage. C'est dire que les eaux-fortes du Lorrain ont eu, à la cimaise, la place d'honneur qui leur convenait.

A côté de ces grands noms de l'estampe, aux talents dûment classés et étiquetés, il eût semblé injuste de laisser, dans une ombre totale, des artistes moins connus, un Nicolas de Son par exemple, auteur d'une très remarquable

façade de la cathédrale de Reims, ou des fantaisistes dont le laisser-aller et parfois le dévergondage paraissent d'autant plus savoureux qu'ils s'ébattent librement au milieu de la retenue générale : l'un, Brebiette, appartient au début du siècle, l'autre, La Fage, est un contemporain de Le Brun. Par leurs bacchanales, par leurs scènes de cabaret, par leur mythologie familière, qui jamais ne connut les hauteurs de l'Empyrée, par les saillies pleines de verve de leur tempérament réaliste et gaulois, ils rappellent le débraillé et la licence de certains poètes contemporains : ce sont les Théophile et les Maynard de l'estampe.

Dans cette hiérarchie des talents et des genres, une petite place devait être réservée également à l'anecdote et au document. Quelques vues de Silvestre et de Pérelle suffisent à évoquer leur œuvre si riche et si varié, dans lequel se conserve plus d'un précieux souvenir de la vieille France. Avec des gravures de Le Pautre représentant certaines parties du château et du parc de Versailles avant leur modification ou leur disparition, voici maintenant l'estampe transformée en document rétrospectif du plus haut intérêt.

Enfin, mentionnons du même Le Pautre, la *Pompe funèbre de Madame à Saint-Denis*. On ne contempera pas sans une curiosité rétrospective ce lugubre appareil, dont les accessoires étaient des squelettes feints de marbre blanc, des urnes funéraires où vacillaient des flammes, un mausolée dont les degrés étaient chargés de plusieurs centaines de chandeliers d'argent garnis de cierges allumés et ces longs voiles sombres, ces pavillons de velours noir, sous lesquels disparaissait l'antique chœur gothique de Suger : tel était le décor quelque peu théâtral dans lequel retentit la grande voix de Bossuet.

C'est avec un intérêt sans doute accru que l'on examinera ensuite, dans la même vitrine, le premier exemplaire imprimé de la célèbre oraison funèbre prononcée en cette circonstance. N'est-ce pas, au fond, la possibilité de satisfaire ainsi deux curiosités d'ordre très différent, qui fait le charme unique de ces expositions de la Bibliothèque Nationale ?

Il va sans dire que le Département des Imprimés expose bien d'autres raretés bibliographiques, telles que les premières éditions de nos grands classiques, le *Cid* de 1637, le *Théâtre* de Molière de 1666, les *Fables* de La Fontaine de la même année, etc...

Et, tout en illustrant par des documents d'un vif intérêt les grands chapitres du règne de Louis XIV, cette exposition ne manque pas de faire la part très large à l'imprimé considéré du point de vue strictement artistique, répondant ainsi à la préoccupation, d'ailleurs essentielle d'organiser une présentation du livre, à l'une des époques importantes de son histoire, digne de notre grand dépôt national.

Cette époque fut celle, en effet, où, la mode s'en mêlant, se constituèrent,

parmi les amateurs, de grandes et magnifiques bibliothèques, précieuses collections qui ne s'éparpillaient pas à la mort de leurs propriétaires, mais qui, vendues ou léguées en bloc, conservaient leur intégrité ou enrichissaient des dépôts déjà existants. On cite, entre tant d'autres, les bibliothèques des



MÉDAILLES DE L'HISTOIRE MÉTALLIQUE DU ROI

PAR ROUSSEL, BERNARD ET MAUGER

frères du Puy, de Thou, de la famille de Mesmes. L'exemple venait de haut. Les ministres se passionnaient pour leur bibliothèque particulière à laquelle ils donnaient leur nom. Ainsi furent créées la Mazarine et la Colbertine ; l'une des deux existe encore. Des bibliothécaires d'une science éprouvée les conservaient. Les noms des Naudé et des Baluze sont demeurés célèbres dans les annales de l'érudition. Combien de ces livres, dont les plats de reliure sont ornés du faisceau de Mazarin ou de la couleuvre de Colbert, sont aujourd-

d'hui conservés sur les rayons du grand établissement de la rue Richelieu !

Dans les vitrines, plus de cent reliures, choisies parmi les trésors de la *Réserve*, étalent le luxe de leurs maroquins de toutes couleurs, écarlate, vert, citron, noir, ou l'austère simplicité de leurs veaux fauves rehaussés d'un discret filet d'or. Les plats, aux armes des propriétaires, sont ornés, suivant la fantaisie du décorateur, de bordures, de rinceaux, de dentelles, de fleurs, de chiffres couronnés dans les angles ou d'un semis d'initiales. Parmi ces différents spécimens, précieux à plus d'un titre, brillent d'un éclat particulier les maroquins de Ruette, le relieur attitré du chancelier Séguier, les mosaïques de Le Gascon, les cuirs polychromés de Florimond Badier.

L'art typographique se signale par quelques innovations curieuses, les *caractères d'argent*, de dimensions minuscules, de l'imprimerie clandestine installée au château de Richelieu, les *caractères d'écriture*, l'un imitant la ronde, l'autre, la bâtarde, de l'invention de P. Moreau, et surtout par l'apparition des magnifiques caractères Grandjean, dits « Grandjean du Roi », qui révolutionnèrent le monde de l'imprimerie à cette époque. Enfin la substitution de la gravure en taille-douce à la gravure sur bois tend à donner au livre illustré un nouveau caractère.

Parmi les plans et les cartes, dont les taches de couleur et la netteté calligraphique décorent de façon très heureuse l'antichambre de la galerie Mazarine, il en est d'un intérêt capital, tels que le premier plan connu de Versailles, naguère publié dans la *Gazette* par notre confrère M. Ch. du Bus, le dessin de la ville de Toulon et d'une partie de son arsenal par Pierre Puget, les projets du Louvre par Le Vau et de la place Vendôme par Mansart.

Le xvii^e siècle est une période creuse dans l'histoire de l'enluminure. Les procédés mécaniques ont éliminé la classe des fidèles et patients artistes dont l'idéal délicat et la fantaisie ailée avaient couvert les pages des manuscrits d'élégantes compositions, et l'art charmant de la miniature, suivant le sens un peu déformé que nous attribuons maintenant à ce mot, n'était pas encore né.

Restent donc seulement les exemplaires de luxe, que l'on continue à calligraphier, les livres de dons sur les feuillets desquels se penchent les derniers enlumineurs. Mais il y a plus d'habileté que de sensibilité, plus de métier que de sens artistique proprement dit dans les productions de cet atelier, que l'on baptise aujourd'hui atelier des Invalides, dans les devises et les emblèmes de Bailly, dans les enluminures dont le même artiste a rehaussé l'exemplaire fameux des *Courses de têtes et de bagues* de la Bibliothèque de Versailles.

Le grand intérêt, l'immense intérêt de l'exposition du Département des

Manuscrits, réside dans les autographes, émouvants souvenirs si vivants de tant de personnages, qui ne sont bien souvent connus de la postérité que parce qu'ils ont confié un jour à ces fragiles feuillets les secrets que leur dictait leur génie immortel.

Notre confrère, M. d'Espezel, dans un spirituel commentaire fait devant les vitrines où rutilent les médailles, admirait en Louis XIV un sens étonnant de la publicité. La plupart des médailles que le grand roi a fait frapper pour commémorer les événements de son règne et dont il avait chargé une académie spéciale, l'Académie des Inscriptions et Médailles (en 1716 seulement ce titre fut remplacé par celui de Belles-Lettres), de rédiger les devises, n'avaient d'autre but en effet, que de propager sa gloire, ou comme l'on dirait aujourd'hui en termes moins nobles, d'assurer sa publicité. Ne sent-on pas toute l'exactitude de cette remarque en lisant quelques exergues pris au hasard, *Urbis securitas et nitor*, pour la réforme de la police parisienne, *Portuum securitas*, pour quinze galères lancées sur l'Océan, *Africa supplex* pour le châtimement des pirates barbaresques, *Hispanorum excusatio*, etc...?

Mais ici, comme dans les autres sections, à côté de Louis XIV, gravitent ses ministres, ses diplomates, ses grands capitaines, les artistes et les écrivains. Il semble que rien n'ait été oublié de ce qui pouvait contribuer à ressusciter l'esprit d'une époque, de telle sorte que s'il fallait, suivant la mode ancienne, donner une épigraphe à un ensemble aussi puissamment évocateur, l'on songerait volontiers au préambule dans lequel Voltaire expose le plan de son *Siècle de Louis XIV* : « Ce n'est pas seulement la vie de Louis XIV qu'on prétend écrire. On se propose un plus grand sujet. On veut essayer de peindre à la postérité non les actions d'un seul homme, mais l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fût jamais ».

Le grand effort tenté dans le cadre de la galerie Mazarine se rapproche-t-il du but si pleinement atteint par le chef-d'œuvre de Voltaire ? C'est une question à laquelle le succès de l'exposition s'est déjà chargé de répondre.

LES COLIN-MAILLARD DE FRAGONARD



RIEN qu'il ne se prête peut-être pas aussi bien à des « hasards heureux », le *Jeu de Colin-Maillard* n'a pas moins souvent excité la verve des peintres de Fêtes Galantes que le *Jeu de l'Escarpolette*, baptisé parfois *La Balançoire* ou *La Bascule*, qui lui fait généralement pendant. Lancret a traité ce sujet à deux reprises dans un tableau du château de Sans-Souci, dont on connaît plusieurs répliques, et dans une peinture du Musée National de Stockholm, en prenant soin de varier son décor : dans la première composition la scène se passe en plein air dans un jardin tandis que la seconde a pour cadre un salon¹. Fragonard n'a pas été moins séduit par ce motif à la fois espiègle et galant : il y est revenu jusqu'à trois fois, à différentes époques de sa carrière, en le renouvelant bien entendu lui aussi par des variantes de composition et des changements de décor. Le charmant tableau que le Musée du Louvre a eu la bonne fortune d'acquérir est le dernier terme de cette série. Il offre matière à de très instructives comparaisons qui nous permettent de suivre à la fois l'évolution d'un thème pictural et l'évolution du talent de Fragonard, le peintre le plus « protéiforme » du XVIII^e siècle.

I

Le point de départ est un tableau de jeunesse bien connu par la gravure qu'en fit Beauvarlet, excellent élève de Laurent Cars, réputé pour le moelleux de ses tailles donnant l'illusion de la chair. Comme cette estampe ainsi que son pendant *La Bascule* est datée de 1760, il s'ensuit que le tableau a dû être peint vers 1755, avant le départ de Fragonard pour l'Académie de France à Rome.

1. Georges Wildenstein, *Lancret*, Paris 1924. Nos 226-230. Pl. 52 et 53.



LE COLIN-MAILLARD
par FRAGONARD.
(Collection Wellesley.)

L'artiste était à cette époque élève de Boucher, et avec ce don prodigieux d'adaptation qui le distingue, il faisait du Boucher comme il fit plus tard du Tiepolo ou du Rembrandt. Son imitation est même encore toute proche du modèle. Cette Pastorale groupe quatre personnages : une jeune paysanne d'opéra-comique qui, les yeux bandés, tâtonne en étendant les bras, un galant facétieux qui chatouille d'une paille ses lèvres roses, deux putti joufflus dont l'un agace la main de la belle aveuglée tandis que l'autre fait mine de se sauver sous un buisson d'égantines. La mise en scène, les accessoires, le fond de paysage légèrement esquissé à fleur de toile, la couleur fraîche et printanière comme celle d'une tapisserie de Beauvais : tout rappelle ici le « peintre des grâces », à tel point que les graveurs eux-mêmes s'y laissèrent prendre et qu'il existe des épreuves de l'estampe de Beauvarlet avec la lettre erronée : *Boucher pinxit*.

Le succès de cette charmante composition où la personnalité de Fragonard perce déjà sous l'imitation de Boucher fut apparemment très vif : car nous n'en connaissons pas moins de trois répliques à des échelles différentes : une petite toile qui a les dimensions exactes de l'estampe : $0,41 \times 0,32$ et qui a servi évidemment de modèle pour la gravure de Beauvarlet, une peinture de plus grandes dimensions : $1,13 \times 0,90$ qui passe avec son pendant, *La Balançoire* à la vente Morelle (3 mai 1786) et enfin une toile décorative en hauteur : $2,10 \times 0,93$ qui figure le 21 juin 1784 à la vente du baron de Saint-Julien, receveur du clergé (le même amateur égrillard qui commanda en 1767 à Frago *Les hasards heureux de l'Escarpolette*). Ce dernier tableau, qui faisait partie de la collection du comte de Sinéty, aurait émigré depuis à Vienne¹, où nous avons perdu sa trace.

Fort heureusement, la petite toile que Beauvarlet a eue sous les yeux et qu'il a très fidèlement interprétée, comme on peut le constater en comparant sa gravure à la photographie que nous reproduisons en hors-texte, s'est conservée intacte dans une de ces collections anglaises, si riches encore en trésors insoupçonnés de notre École du XVIII^e siècle. Acquisée peut-être de Fragonard lui-même par une grande dame d'origine française, la marquise de Wellesley, née Gabrielle Rolland, qui s'était alliée par son mariage au fameux duc de Wellington, il était depuis lors toujours resté dans sa famille : sir William Dalby, son dernier possesseur, le tenait du major Wellesley, qui en avait hérité lui-même de la duchesse de Portland.

C'est une œuvre ravissante peinte dans une gamme de couleurs d'une fraîcheur exquise et avec une liberté de touche qui exclut l'hypothèse d'une réduction pour la gravure. Tout Fragonard est là en germe ou, pour mieux

1. P. de Nolhac. *Fragonard*, Paris, 1906

dire (car ce sont des comparaisons florales qui viennent à l'esprit), en bouton. On y respire certes le parfum sensuel de Boucher, mais il y a quelque chose de plus : un air de jeunesse, une verve, une gaillardise provençale qui n'appartiennent qu'à Frago. Ce n'est point le pastiche banal d'un élève docile et sans personnalité, mais le coup d'essai d'un peintre merveilleusement doué, qui n'ayant plus rien à apprendre de son maître, ne va pas tarder à voler de ses propres ailes.

II

Dans cette première version du *Colin-Maillard*, les figures qui sont réduites au nombre de quatre et relativement à grande échelle étaient l'essentiel et le paysage à peine esquissé, simple frottis décoratif servant de fond, n'était que l'accessoire. En reprenant plus tard le même sujet, Fragonard va renverser les proportions : les figures plus nombreuses deviendront plus menues et ne serviront plus qu'à étoffer un paysage aux amples frondaisons.

C'est ce qui frappe immédiatement lorsqu'on examine un magnifique tableau qui, après avoir passé le 10 mars 1845 à la vente de la collection du marquis de Cypierre, dont le catalogue a été rédigé par Thoré-Bürger, est entré dans la collection Groult à Paris. Ici encore *Le Colin-Maillard* fait pendant à *La Balançoire*. M. de Nolhac qui a reproduit l'ensemble et les détails de ces deux pendants dans son beau livre sur *Fragonard*¹, suppose avec la plus grande vraisemblance qu'ils formaient primitivement une toile unique qui aurait été, à l'instar de la fameuse *Enseigne de Gersaint* de Watteau, coupée en deux.

Quoi qu'il en soit, la composition est sensiblement plus étoffée que dans le tableau gravé par Beauvarlet. Les personnages qui prennent part au jeu ou se groupent à droite autour d'une table servie sont beaucoup plus nombreux. En même temps le fond de paysage : un beau parc décoré de fontaines et de statues prend une importance telle que les figures sont réduites au rôle de comparses. Fragonard apparaît ici complètement dégagé de l'influence de Boucher, si manifeste dans son premier tableau.

A quelle date a pu être exécuté ce chef-d'œuvre, dont les tonalités chaudes rappellent l'admirable *Fête de Saint-Cloud*, orgueil de la Banque de France ? Evidemment après le premier séjour en Italie, sous l'impression encore toute vive des jardins de la villa d'Este, ce paradis où, grâce à l'abbé de Saint-Non, il avait pu s'ébattre en toute liberté avec son camarade

1. P. de Nolhac, *op. cit.*, pp. 70, 150 et 152.



LE COLIN-MAILLARD
(Musée du Louvre.)

Hubert Robert. Les pins parasols qui ennoblissent ce paysage lui donnent un caractère franchement italien.

III

Le *Colin-Maillard* récemment acquis par le Louvre est lui aussi, avant tout, comme le tableau de la collection Groult, une étude de paysage, mais c'est un paysage de France et même de l'Île de France que nous pou-



LE COLIN-MAILLARD

(Collection Groult, Paris.)

vons localiser grâce à une indication du catalogue de la collection du peintre toulousain Jean-Antoine Gros, père du baron Gros, à la vente duquel ce tableau passa pour la première fois en 1778.

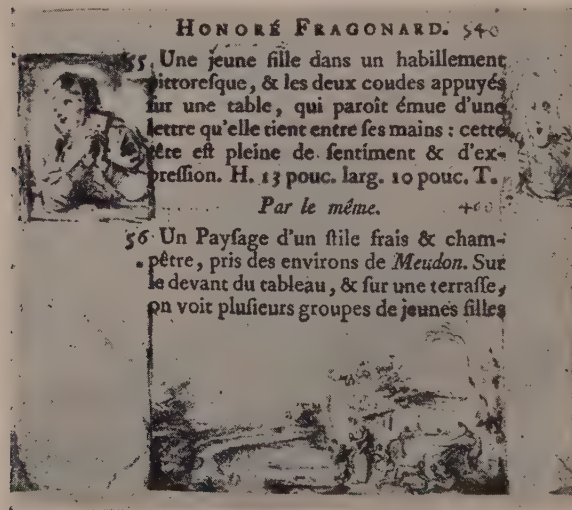
Le nouveau Fragonard du Louvre y est en effet décrit en ces termes : « Un paysage d'un style frais et champêtre *pris des environs de Meudon*. Sur le devant du tableau et sur une terrasse on voit plusieurs groupes de jeunes filles et de garçons dont les uns se disposent à jouer à colin-maillard et les autres, près d'une table, s'occupent à différents autres jeux ».

Ce tableau reparait le 7 mai 1792 à la vente du graveur Nicolas de Launay, l'un des meilleurs interprètes de Fragonard, dont il grava notamment *Les hasards heureux de l'Escarpolette*. Pour être moins précise, la désignation n'en est pas moins tout à fait conforme à celle du Catalogue Gros : « Vue

intérieure d'un jardin : sur le devant des jeunes filles et des jeunes garçons jouent au Colin Mayard. Des masses de paysages et des cascades terminent cette agréable production qui est peinte sur toile. »

Ces descriptions, les dimensions de ce tableau (13 pouces sur 16 pouces 6 lignes de largeur), concordent exactement avec la toile du Louvre dont la provenance se trouve ainsi dûment établie. Mais il y a plus : comme l'a fait observer très ingénieusement M. Georges Wildenstein qui a rassemblé sur l'œuvre de Fragonard, dont il prépare un catalogue raisonné, la documentation la plus complète, l'authenticité du tableau du Louvre peut être encore

démontrée par un de ces croquis, si précis et si précieux, de Gabriel de Saint-Aubin que les publications de M. E. Dacier ont mis à la portée des chercheurs. Saint-Aubin a illustré le catalogue de la vente Gros¹ et nous retrouvons trait pour trait dans son croquis la composition de notre tableau.



FEUILLET DU CATALOGUE
DE LA VENTE GROS, 1778
ILLUSTRÉ PAR GABRIEL DE SAINT-AUBIN
(Collection Dutuit, Petit-Palais, Paris.)

Un intervalle d'une vingtaine d'années sépare le *Colin-Maillard* acquis par le Louvre du tableau

de jeunesse gravé par Beauvarlet. On estimera sans doute qu'il n'est pas sans intérêt d'avoir pu mesurer à l'aide de ces trois jalons le chemin parcouru. Génie souple et changeant par excellence, Fragonard a complètement transformé par la suite le thème initial qui avait séduit sa fougueuse jeunesse. Il n'y a plus rien de commun que le titre entre la fraîche Pastorale galante à la manière de Boucher de la Collection Wellesley et les amples paysages — à l'italienne ou à la française — de la Collection Groult et du Musée du Louvre.

LOUIS RÉAU

1. Ce catalogue de vente fait partie des trésors si peu connus de la Bibliothèque Dutuit, au Petit Palais, où il figure à côté des Catalogues Du Barry, d'Argenville, Crozat, également illustrés par Gabriel de Saint-Aubin.



SAINT LOUIS ET DEUX SERGENTS D'ARMES .

DALLE FUNÉRAIRE

(Abbaye de Saint-Denis.)

XYLOGRAPHIES FRANÇAISES

DE LA FIN DU XIV^e SIÈCLE¹

Les différents cabinets d'estampes d'Europe renferment quantité de pièces du xv^e siècle dépourvues souvent de caractère artistique et même d'intérêt historique, si l'on cherche à éclaircir le problème des origines de la gravure. Rares sont les documents d'une époque plus ancienne qui frappent par la beauté de leurs lignes et l'archaïsme de leur style. En réunissant ceux qui ont survécu, on peut arriver à reconstituer quelques vestiges d'écoles primitives, peut-être florissantes autrefois, mais aujourd'hui très ignorées.

Qu'elles soient allemandes pour la plupart, comme on l'a cru pendant très longtemps, ou flamandes, comme on l'a soutenu dernièrement, ou françaises, il est difficile de le prouver par des arguments décisifs. Il n'y a souvent que des présomptions; elles suffisent à justifier une discussion des

1. André Blum, *Les Origines de la gravure en France*, Paris, Vanoest, 1927.

classifications admises jusqu'ici. Après, tant de catalogues et de travaux analytiques pour grouper méthodiquement ces images, une œuvre de synthèse a été tentée, dans laquelle les questions de dates et de lieux de ces productions sont reprises à la lumière d'idées et de faits nouveaux.

La *Gazette des Beaux-Arts*, en publiant le morceau appelé Bois Protat¹ du nom de l'imprimeur de Mâcon, Protat, auquel il appartient, a fourni le plus ancien type connu de planche destinée à l'impression. Si l'on admet qu'elle est de la fin du xiv^e siècle (vers 1370-1380) et si l'on tient pour établi son caractère bourguignon, elle peut servir à dater et à localiser des estampes qui s'apparentent à elle. Un *Portement de Croix*, de la collection du baron Edmond de Rothschild, a été rapproché du Bois Protat², et cette comparaison a permis de croire que ces deux œuvres sont contemporaines et de la même région.

Sans vouloir attacher plus d'importance qu'il ne convient à des ressemblances de style ou de technique, et en se gardant de toute idée préconçue en faveur de l'hypothèse d'une école française de gravure à la fin du xiv^e siècle, on constate que la comparaison du Bois Protat avec certaines xylographies de cette période peut fournir des renseignements du plus haut intérêt, sur leur provenance.

C'est ainsi qu'une pièce du British Museum³, le *Christ devant Hérode*, cataloguée jusqu'à présent comme allemande, datant du xv^e siècle, mérite de soulever un problème qui rappelle celui du *Portement de Croix*. Ces épreuves offrent toutes deux avec le Bois Protat des analogies telles qu'on se demande s'il n'y a pas eu là des impressions sur papier de la même époque et de la même contrée.

Renouvier⁴ ne le pensait pas, car il remarquait dans le *Christ devant Hérode* un style allemand évident. Un de ses arguments était fondé sur une indication manuscrite récemment placée sur l'image. Elle fait allusion à l'existence d'une plaque tumulaire de l'évêque Henri Spiegel von Bessenberg, mort en 1380 et enterré dans la cathédrale de Paderborn, qui offrirait une composition voisine de la gravure.

Ce qui est vrai, c'est que les effigies tombales peuvent dans certains cas avoir exercé une influence sur des estampes primitives; mais ici le fait serait étonnant, car un examen des costumes dans l'épreuve montre qu'elle est la

1. Bouchot, *Le Bois Protat* dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. I, p. 395.

2. André Blum, *Un nouvel ancêtre de la gravure sur bois* dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, t. I, p. 83.

3. Willshire (W. H.). *A descriptive catalogue of early prints in the British Museum*, London, 1879, t. I, p. 148.

4. Renouvier (Jules), *Histoire de l'origine des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne jusqu'à la fin du XV^e siècle*, Bruxelles, 1860, p. 46.



LE CHRIST DEVANT HÉRODE
PIÈCE XYLOGRAPHIQUE, FIN DU XIV^e SIÈCLE.
(*British Museum.*)

contemporaine, sinon antérieure à la dalle funéraire, dont le sujet paraît surprenant¹.

La xylographie du British Museum² présente une composition divisée en deux parties : à droite, Hérode, assis sur une chaise circulaire basse ; à gauche, devant lui, le Christ entouré d'un bourreau et de neuf soldats.

Si l'on veut trouver des rapprochements avec les pierres tombales, il faut les chercher dans une dalle funéraire de l'abbaye de Saint-Denis, provenant du monument érigé en 1376 en souvenir de la bataille de Bouvines, en l'église Sainte-Catherine du Val-des-Ecoliers, détruite en 1783³. Sur cette pierre longue, gravée en creux, saint Louis en habits royaux montre la nouvelle église à deux sergents d'armes debout, vêtus du costume de cérémonie d'huissiers de la chambre du roi. Ils portent sur l'épaule des bandes d'étoffe déchiquetées et tailladées comme celles d'Hérode dans l'épreuve du British Museum. C'est bien l'époque de Charles V, car l'artiste a donné à saint Louis les vêtements de ce souverain, accommodant ainsi les costumes des personnages au goût du jour, en 1376, date où fut constituée la confrérie des sergents d'armes.

Les souliers à lacets serrés sont pareils aussi et leur forme un peu pointue montre que les poulaines tendent à subsister, malgré l'ordonnance de Montpellier de 1367, qui les avait interdites. Dans la tunique du bourreau et dans la longue robe d'Hérode, l'encolure fermée et ajustée est un détail non moins caractéristique. Les manches d'Hérode, serrées au poignet, les boutons servant à fermer le manteau sur l'épaule sont signalés dans les Inventaires de Charles V, sans oublier la curieuse couronne formée de trois grands fleurons et de quatre petits, qui y est également mentionnée.

Le costume des soldats n'est pas moins intéressant à examiner, car les casques sont les mêmes que dans le Bois Protat. C'est le bacinet conique à camail formé de mailles. On retrouve cette forme de casque dans plusieurs sceaux, comme par exemple celui de l'abbaye de Saint-Victor⁴. Ce collet ou gorgerin, ainsi que la coiffure à arête aiguë des soldats, ne se rencontrent que dans les monuments français, comme dans la statue de Rodolphe II de Neuchâtel⁵. En Angleterre et en Allemagne, les formes des casques sont très

1. Dodgson, *Catalogue of early german and flemish woodcuts preserved in the department of prints and drawings in the British Museum*, London, 1903, t. I, p. 50.

2. Dodgson, *Woodcuts and metalcuts of the XVth century*, London, 1914.

3. Didron, *Annales archéologiques*, Paris, 1847, tome VII, p. 267 ; — Cf. Vitry et Brière, *l'Eglise abbatiale de Saint-Denis*, Paris, 1925, p. 89.

4. Demay, *Le Costume au Moyen Age d'après les sceaux*, Paris, 1880.

5. Bachelin, *Iconographie neuchâteloise*, Neuchâtel, 1878.

différentes, soit par les proportions, soit par les ornements. La cotte



FRAGMENT DE CRUCIFIXION
DIT « BOIS PROTAT »
(Collection Protat, Mâcon.)

d'armes des guerriers est serrée à la taille par une ceinture articulée qui aide à déterminer la provenance de ces armures. Cette ceinture, formée de petits cubes carrés, réunis par des sortes de charnières, est très visible dans le tombeau de Duguesclin à Saint-Denis et indique une mode française de 1380. Elle est très apparente dans la tunique courte du bourreau et dans la tunique longue du guerrier placés tous les deux à droite et à gauche du Christ.

Quant au Christ lui-même, la tête est auréolée d'un nimbe crucifère sans aucun ornement, ce qui caractérise la région bourguignonne.

La manière de représenter la barbe et les cheveux du Christ et du roi Hérode milite aussi en faveur d'une attribution de cette estampe à l'école bourguignonne. Les cheveux d'Hérode sont très remarquables par des lignes enroulées en forme de volutes ou de copeaux. Il y a là un style particulier, que l'on constate dans un retable provenant de l'abbaye de Cluny et appartenant autrefois à la collection Baudot¹.

Ce sont peut-être ces raisons qui ont porté un critique allemand, M. Schrei-

1. *Catalogue d'objets d'art de la collection Baudot*, Dijon, 1894, n° 1012.

ber, à croire que cette xylographie serait originaire de Bourgogne¹. Une série d'arguments tirés de la technique pourraient venir compléter ceux qui sont fondés sur le costume et le style, car le mode d'impression de cette épreuve est assez original. Autrefois cette pièce était considérée comme gravée sur cuivre : mais en la regardant attentivement, on observe qu'il s'agit bien d'un bois. Ce qui a pu provoquer quelque hésitation, facile à dissiper, c'est la couleur de l'encre noire, huileuse, imprimée dans les contours des lignes. Il y aurait là, d'après Lippmann², l'application au papier d'une méthode de



FRAGMENT DU PORTEMENT DE CROIX
GRAVURE ANONYME SUR BOIS, FIN DU XIV^e SIÈCLE
(Collection du baron Edmond de Rothschild.)

lirage sur étoffe décrite par Cennino Cennini³, et qui nécessitait une sorte de presse.

On ne peut tirer aucun argument du filigrane à tête de bœuf qui, d'après Briquet⁴, apparaît en 1321? et se multiplie suivant les types de la même famille en Italie et en Allemagne aussi bien qu'en France.

1. Schreiber (W. L.), *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle*, Berlin, 1891-1911, n° 265.

2. Lippmann, *Über die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilddruckes* dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1876, t. I, p. 217.

3. Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, 1437.

4. Briquet, *Les Filigranes*, Paris, 1907, t. IV.

L'endroit où cette xylographie a été trouvée ne nous fournit aucune indication sur sa provenance. Elle a été détachée de la reliure d'un exemplaire de l'ouvrage intitulé *Vitae sanctorum patrum* (Nuremberg, 1478).

Les présomptions en faveur d'un caractère français de cette pièce se dégagent d'un ensemble de remarques dont aucune, prise isolément, ne suffirait à constituer une preuve; ce n'est là qu'une hypothèse, mais elle paraît confirmée par l'existence de beaucoup d'œuvres artistiques, peintures, dessins, miniatures, sculptures, verrières du *xiv^e* siècle, qui ont pu exercer une influence sur les premiers peintres-graveurs. Il n'a pas été fait état des plis des vêtements en sinus bouclé, qui ne sont pas propres à un pays déterminé, mais désignent une époque.

La présence de certains textes français xylographiés et tirés en même temps que l'image, dont ils font partie intégrante, permet de se demander si l'on a eu raison de classer comme allemandes plusieurs gravures primitives qui seraient mieux à leur place dans une autre école.

Pour certains incunables xylographiques comme la *Bible des pauvres* et l'*Ars moriendi*, cette critique peut se fonder sur deux faits nouveaux.

En ce qui concerne l'*Ars moriendi*, nous avons pu trouver et reproduire un exemplaire unique et complet de la première édition imprimée avec texte français. Quant à la *Bible des pauvres*, nous venons de publier quelques feuillets d'un manuscrit inédit du *xiii^e* siècle¹, dont la copie du *xiv^e* siècle existe à la Bibliothèque de Vienne, et qui peut être considéré comme le prototype des éditions xylographiques, parues ultérieurement.

Pour les estampes isolées, les plus anciennes, comme le *Christ devant Hérode* et le *Portement de Croix* paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, elles paraissent appartenir à une famille importante d'œuvres dont il ne subsiste malheureusement plus que de rares vestiges. Il faut souhaiter que de nouvelles découvertes viennent jeter quelque lumière sur cette question obscure des débuts de l'estampe en France.

ANDRÉ BLUM

1. Un manuscrit inédit du *xiii^e* siècle de la « Bible des pauvres », dans *Fondation Piot, Monuments et mémoires*, Paris, 1925-1926.

ÉTUDES SUR EUGÈNE DELACROIX

II. LES BROUILLONS D'UN HOMME DE GÉNIE



EST en ces termes cavaliers et passablement irrespectueux que Delacroix jugeait l'œuvre de Victor Hugo. En les reprenant ici pour notre compte, nous ne songeons point à les retourner contre l'artiste; ils s'appliquent réellement aux cahiers de classe d'Eugène Delacroix. Nous possédons les brouillons de cet homme de génie. Quelle émotion on éprouve à feuilleter ces humbles paperasses, échappées à la destruction, ces pages de thèmes et de versions qui s'offrirent aux premiers griffonnages de l'écolier, et reçurent ses premières confidences graphiques! Il y en a tout un paquet, une quinzaine environ. Ils étaient restés dans la famille de Verninac à qui sans doute Jenny les avait remis en même temps que le manuscrit du *Journal*. J'ai déjà dit ici comment M. David Weill en avait fait l'acquisition et les avait mis en dépôt à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

Ce sont des feuilles de papier vergé du XVIII^e siècle, de format in-folio coupées et pliées en quatre, puis cousues en cahiers de soixante pages. Le plus ancien date de 1811; il est intitulé : *Cahier de corrigés de thèmes et de versions. Classe de 3^e (1^{re} classe d'humanités) M. Quénon professeur. Le 19 octobre 1811. F. V. E. Delacroix. 1811.* Le plus récent date de 1815. Voilà que ressuscitent à nos yeux les cinq dernières années de classe que Delacroix passa au Lycée Impérial, aujourd'hui Lycée Louis-le-Grand. Au moment où je faisais des recherches dans les archives de ce collège, M. Léon Rosenthal, guidé par la même curiosité, eut la bonne idée de communiquer à la Société de l'Histoire de l'Art français le résultat de ses recherches. Nous savons donc grâce à lui (*Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1925. p. 85) que Delacroix est entré au Lycée le 3 octobre 1806, à l'âge de huit ans, qu'il y est resté jusqu'au 30 juin 1815, qu'il y a

récolté quelques accessits de thème latin, de version latine et de version grecque, d'histoire et de géographie, et, détail amusant, un quatrième accessit de dessin d'après la bosse en 1813, et un premier accessit en 1814. On ne dira pas que les forts en thème du collège deviennent toujours dans la vie, des ratés. M. Léon Rosenthal a recueilli également des renseignements précieux sur le professeur de dessin de Delacroix : c'était un élève de Monsiau, un certain Bouillon, qui avait obtenu le prix de Rome en 1797, et qui eut ainsi l'honneur d'avoir mis entre les doigts d'Eugène son premier crayon. Quelques années plus tard, au Salon de 1822, où comme on sait, Delacroix débuta avec *Dante et Virgile*, l'honnête Bouillon exposa aussi une *Aréthuse échappant à la poursuite d'Alphée*, qui ne fit point parler d'elle. A coup sûr le maître, en regardant l'envoi de son élève, dut penser que Delacroix tournerait mal.

Ce qu'avait pu être la vie du jeune élève au Lycée Impérial, ce qu'on lui avait enseigné, ce qu'il en avait retenu, ce qu'il avait retiré de l'enseignement de son maître à dessiner, nous ne nous en faisons guère idée. Delacroix, sollicité sur le tard de laisser à ses contemporains des renseignements exacts sur sa glorieuse existence, avait écrit une sorte d'autobiographie d'où Piron, son ami et son exécuteur testamentaire, avait extrait le passage suivant¹ : « J'ai fait mes études honorablement. J'étais un de ces bons élèves qui comprenaient tout ce qu'il faut comprendre et qui retiraient le vrai fruit des études, sans être de ces écoliers modèles qui font renchérir les lauriers à toutes les distributions de prix... Je connais les anciens, c'est-à-dire que j'ai appris à les mettre au-dessus de tout. C'est le meilleur résultat d'une bonne éducation. Je m'en applaudis d'autant plus que les modernes, enchantés d'eux-mêmes, négligent ces augustes exemples de toute intelligence et de toute vertu. Il est à la honte de notre temps que la ville et le gouvernement maintiennent et encouragent des collèges où l'on pose en principe que l'on peut se passer de l'étude des langues anciennes ». On ne peut se juger soi-même avec plus de modestie et d'exactitude. Delacroix ne fut pas une de ces « bêtes à concours », qui râlent toutes les couronnes, comme son ami Adolphe Crémieux qui en 1813 remporta tous les prix ; mais il se pénétra profondément de l'enseignement de ses maîtres et emporta du Lycée le goût de la culture générale qu'il garda toute sa vie et qui lui assura sur tous les artistes de son temps une indiscutable domination. Les cahiers de classe nous font assister à la formation de cette supériorité.

Je les ai lus d'un bout à l'autre, avec curiosité et avec respect. J'ai été frappé de voir comment l'instruction qu'entre 1811 et 1815 on donnait au

1. *Eugène Delacroix, Sa vie et ses œuvres*, p. 40.

Lycée Impérial différait peu de celle que les hommes de ma génération ont reçue, voilà quelques cinquante ans, dans le même Lycée. Beaucoup d'humanités, très peu de sciences, — le seul cahier de mathématiques que j'ai conservé de Delacroix s'arrête à la théorie de la soustraction, — du grec et du latin surtout, beaucoup plus que de français, des thèmes et des versions, puis des discours et des vers latins, à peu près les mêmes sujets que nous



PORTRAIT DE DELACROIX PAR LUI-MÊME
EXTRAIT DE L'ALBUM DE 1818

avons traités jadis. Je note pourtant quelques « matières » de vers latins qui ne manquent point de piquant, comme par exemple celui-ci : *Gallis, ut beati vivant, navigatione opus non esse*, c'est-à-dire que les Français n'ont pas besoin de bateaux pour vivre heureux, — singulière consolation du désastre de Trafalgar, — ou encore cet autre : *Joannae Aurelianensis puellae jamjam igne periturae ad Anglos oratio* ; ce discours de Jeanne d'Arc, en vers latins, adressé aux Anglais du haut de son bûcher, me paraît une trouvaille digne de passer à la postérité. Lesté de tels sujets, le jeune

Delacroix, le *Gradus* à la main, escalade les pentes du Parnasse. Il chante les bienfaits de la poésie :

Felix qui ingenti Musarum captus amore
in gremio recubans et ineluctabile fatum
despiciens, blandis miserarum obliviae rerum
alloquiis ducit !

Le rythme n'est pas riche et le style en est faible ; mais dans cette dévotion candide à la poésie, l'âme de Delacroix se révèle déjà tout entière.

Il doit donc beaucoup à ses bons maîtres. En lui faisant comparer Alexandre et César, ou haranguer les troupes de Xénophon, ils l'ont initié à l'antiquité et introduit dans un monde qu'il essaiera plus tard de ressusciter par la force de son imagination. Ces Grecs et ces Romains, que lui ont fait connaître les régents du Lycée Impérial, il les évoquera dans son âge mûr au plafond des deux Bibliothèques de la Chambre et du Sénat. Seulement au lieu de les prendre dans les tableaux de l'école de David ou dans les musées de statues antiques, il ira les voir vivre, les contempler en chair et en os, drapés dans des toges et des peplos, ou plutôt dans des burnous. Le voyage au Maroc fut le véritable complément et, si j'ose dire, l'illustration vivante du cours de l'honnête M. Marchand, régent de seconde au Lycée Impérial.

Que Delacroix, élève studieux et docile, se soit toujours amusé dans la classe de M. Marchand, je n'en suis pas sûr ; mais que son imagination ardente d'enfant l'ait emporté loin des Grecs et des Romains, chers aux universitaires de son temps, je n'en doute pas un instant. Pendant que le professeur dicte le corrigé de la version : « Vous demandez pourquoi dans certains siècles, la corruption de l'éloquence fut au comble... », Delacroix écrit en marge de son cahier : « Mercredi, 29 mars 1814, jour de la canonnade ». C'était le jour où les alliés entraient à Paris. Mais la grande ressource du collégien quand il s'ennuyait et qu'il s'évadait, en esprit, hors de la classe, c'était le dessin. « J'étais au Lycée, — écrit Philarète Chasles dans ses Mémoires, — avec ce garçon olivâtre de front, à l'œil qui fulgurait, à la face mobile, aux joues creusées de bonne heure et à la bouche délicieusement moqueuse. Il était mince, élégant de taille et ses cheveux noirs, abondants et crépus, trahissaient une origine méridionale. Eugène couvrait ses cahiers de dessins et de bonshommes. Le vrai talent est chose tellement innée et spontanée que, dès sa huitième ou neuvième année, cet artiste merveilleux reproduisait les attitudes, inventait les raccourcis, dessinait et variait tous les contours, poursuivant, torturant, multipliant

la forme sous tous les aspects avec une obstination semblable à de la fureur ». Nous en avons aujourd'hui la preuve. Enfant, Delacroix griffonnait éperdument sur ses cahiers, dessinant des bonshommes, des arbres, des compositions, son portrait, celui du professeur, celui des camarades; il faisait ainsi son vrai apprentissage de peintre, au moins aussi bien qu'au cours de M. Bouillon, ancien prix de Rome. Feuilletons ces cahiers.

Si l'écriture est déjà un dessin, on est d'abord frappé de la beauté de l'écri-



FEUILLET D'UN CAHIER DE CLASSE DE DELACROIX, 1811

ture de Delacroix. La graphie de cet enfant de quinze ans présente une fermeté, une précision et un aspect décoratif qui dénotent un esprit formé et précocement mûri. Il trace d'un trait de plume des arabesques, — majuscules ornées, paraphes calligraphiés, spirales sans fin, — qui lui assouplissent la main. Le titre du cahier d'histoire : *Le siècle de Louis XIV, Seconde partie. E. Delacroix, élève du Lycée Impérial*, est disposé avec un vrai sens de la composition typographique. Mais le premier soin d'un écolier qui sait tenir un crayon, c'est de dessiner la charge de son professeur. Delacroix n'a point manqué à l'usage ; voici un bien amusant portrait de M. Marchand, dans sa chaire, vêtu de la robe professorale et coiffé de la toque ; il est en

train de rendre compte d'un devoir et il signale sans doute un contre-sens ; le geste de la main est magnifique et l'allure « universitaire » du personnage merveilleusement attrapée. A côté, on voit un général anglais traînant un grand sabre, tel qu'on en rencontrait dans les rues de Paris, en 1814, — et puis encore un Christ en croix, dont on admirera la justesse de mouvement. Voici maintenant un camarade : Adolphe Crémieux, qui ramassa tous les prix en 1813, et « la jambe de Crémieux d'après nature », — puis Delacroix lui-même dont le portrait orne la couverture d'un cahier de mars 1814, — Delacroix encore qu'on reconnaît à côté d'une admirable tête vue en raccourci, et pour finir, l'Empereur, l'Empereur des Cent Jours, en 1815.

De rapides indications à la plume, tel ce personnage qui brandit un drapeau (sur un cahier de 1812) témoignent d'une disposition remarquable à saisir le mouvement. Enfin des études de nu et d'écorché, des essais de composition, grecs et romains en costume antique, qui datent de 1815, nous montrent en Delacroix un élève formé, que la vocation a marqué et qui s'oriente décidément vers la carrière de l'art.

En 1815, Delacroix quitta le Lycée Impérial ; en 1816, il entra dans l'atelier de Guérin, s'inscrivit à l'École des Beaux-Arts et se mit à préparer le concours de Rome. Pourtant, malgré sa vocation irrésistible pour la peinture, Delacroix, qui devait s'élever plus tard contre « le ridicule de la limitation des genres », paraît avoir songé, en cette période de fermentation intellectuelle, à ne point s'enfermer strictement dans son métier d'artiste ; il se sentit attiré aussi par la carrière littéraire. Il eut l'ambition d'être un écrivain, mais surtout un poète. « Que je voudrais être poète ! » écrivait-il plus tard (*Journal*, 11 mai 1824). C'est l'époque où, entre 1815 et 1820, il dévore une bibliothèque, où il découvre, après l'antiquité, le Moyen Age et la littérature de son temps ; de la Bible à Chateaubriand, en passant par Homère, Virgile, Dante, Le Tasse, Shakespeare, Byron, il lit tout, il s'assimile tout. « Croirait-on, — écrit-il en septembre 1819 à son ami Pierret, — que j'ai l'aptitude de faire des vers et que de plus j'ai le talent de découvrir que c'est non seulement fort amusant, mais plus amusant que tout le reste. » J'ai eu la chance de retrouver quelques-uns de ces premiers essais poétiques qui datent certainement de cette époque. On venait de publier pour la première fois les poésies d'André Chénier (1819). Delacroix les avait lues avec passion et s'en était tout imprégné. J'ai conservé une note écrite de sa main où il raconte avec émotion la mort du poète. Aussi ne saurait-on s'étonner si, dans les premiers vers composés en l'honneur de sa belle, il cherche un modèle dans les élégies de Chénier. Il s'agit, je



PORTRAIT PRÉSUMÉ D'ÉLISABETH SALTER

(Collection du baron Seillière, Paris.)

crois, d'Elisabeth Salter¹, une jeune anglaise qui avait été au service de sa sœur Henriette de Verninac. Il en avait été fort épris et il l'avait quittée justement cette année là, avant de venir se reposer à la campagne. Il en éprouva un grand chagrin. Le voilà qui enchante sa douleur en la mettant en vers.

Souvent au sein des nuits, par un songe trompeur,
Sous des ombrages frais, je croyais la conduire.
Tremblante, sur mon bras elle posait sa main...
Tout à coup, transportée sur ma couche,
Elle était dans mes bras, mais encore plus tremblante
Elle me conjurait d'épargner une amante.
Et cependant, plus belle et plus abandonnée
Sa tête sur mon sein tombait échevelée.
Son œil, sans rien fixer, brillait d'un feu plus vif.
Pour moi, tremblant près d'elle, ainsi qu'un faon craintif,
Palpitant de désirs, cherchant sa bouche humide,
Je la voyais plus tendre et toujours plus timide.
Je ne sais quel murmure au sein de nos soupirs
S'exhalait de nos cœurs consumés de désirs...

L'année suivante, Delacroix avait été gravement malade. En octobre 1820, il écrivait à son ami Pierret : « Avec la fièvre... s'est donc envolé tout mon génie pour la composition. Que de déconfitures pour ceux qui m'auraient lu ! Il y avait aussi un grand malheur. Je rime dur. Je suis un véritable welche. J'enfonçais à grands coups de marteau de petits mots dans mes vers pelotonnés et ficelés. Je m'en étais presque fait un plaisir et une tâche. Hélas ! cher ami, tout est difficile. » Delacroix renonça, non sans regrets, à la poésie. Il eut raison. Il s'était jugé sévèrement, mais avec clairvoyance.

1. Je crois en avoir retrouvé le portrait dans une petite peinture sur toile (18×24) qui fait partie des collections de M. le baron Seillière ; je le remercie d'avoir bien voulu m'autoriser à la publier ici. Cette peinture, ni signée, ni datée, porte sur le châssis le cachet de la vente Delacroix. Or, nous possédons à la Bibliothèque Doucet le catalogue de la vente Delacroix annoté par Robaut : « Le n° 201 a été divisé ainsi : Portrait, 280 fr. Baron Seillière, 59, boulevard Malesherbes... » Il s'agit donc du portrait que nous reproduisons ici. Ce portrait, si l'on s'en rapporte au costume, est certainement antérieur à 1820, 1817 ou 1818. Bien que je n'en aie point la preuve, je serais tenté d'y reconnaître le portrait de sa chère Elisabeth Salter, que Delacroix décrivait ainsi à Pierret en 1817 : « Le nez est assez original... La bouche est d'une élégance charmante. Mais le triomphe de cette tête c'est dans son contour. La joue, le petit double menton, la manière dont tout cela se porte sur le col vaut des autels. » Quoiqu'il en soit, cette peinture, — une des premières peintures de Delacroix — est délicieuse ; on y trouve la naïveté, la délicatesse et la grâce des maîtres du xvi^e siècle, Clouet ou Corneille de Lyon ; et l'on ne peut s'empêcher en même temps de songer à certaines figures de Corot.

Le même sort était réservé à ses tentatives dramatiques. Delacroix a rêvé aussi de théâtre. J'ai retrouvé un projet de comédie qui doit dater à peu près de la même époque, c'est-à-dire des années 20. Delacroix a pris la peine d'en écrire l'argument, avec l'indication des scènes à faire. C'est une histoire



FEUILLET D'UN CAHIER DE CLASSE DE DELACROIX, 1811

assez compliquée où deux amis, Verdac et d'Harville, l'un honnête, l'autre joueur et débauché, font la cour à la même jeune fille, qu'ils désirent épouser, le premier par amour, le second pour son argent. Quiproquos, imbroglios où sont mêlés les deux amoureux, le père, la jeune fille, des prêteurs et des huissiers, tout cela paraît faible et ne devait point avoir de suite. Je n'aurais pas songé à exhumer ces essais avortés de poésie ou de

drame, que Delacroix avait condamnés lui-même, s'il n'était intéressant, quand on étudie l'éclosion de cette personnalité, de montrer le bouillonnement de son esprit et la variété de ses aspirations. De 1810 à 1820, l'enfant pénétré de l'humanisme qu'il a puisé chez ses maîtres du Lycée Impérial, ouvert à toutes les cultures de l'esprit, sensible à la poésie, à la littérature, à la musique, appelé par une vocation impérieuse vers les arts du dessin, mais tourmenté par l'inquiétude de trouver sa vraie voie, hésite quelque temps sur le mode d'expression qui convient le mieux à la manifestation de son génie, la peinture ou la poésie. En 1820, son choix est fait. *Dante et Virgile* apparaît comme la conclusion triomphale de ses années d'apprentissage. Dès lors Delacroix voit clair dans sa destinée, qui est de devenir le plus grand peintre de son temps.

III. DEUX ALBUMS INÉDITS D'EUGÈNE DELACROIX

Ils appartiennent à M. Georges Aubry, qu'anime une passion fervente pour Delacroix et qui a recueilli une collection importante de dessins et d'esquisses du maître. Il a bien voulu m'autoriser à photographier pour la Bibliothèque d'Art ces deux albums, et à en donner dans la *Gazette* quelques extraits. Je l'en remercie. Rien n'est émouvant comme de manier ces petits cahiers qui ont été les compagnons de Delacroix et qui ont reçu les premières confidences de son ardente imagination.

Le premier album est un mince cahier relié dans un cartonnage vert, de 9^m21 de large sur 0^m14 de haut; il comprend 26 feuillets blancs et de couleur, presque complètement couverts de notes et de dessins, la plupart à la mine de plomb, quelques-uns avec des reprises à la plume, deux ou trois avec des rehauts d'aquarelle. La date en est très facile à établir. Il contient, en effet, des croquis pour la *Vierge du Sacré Cœur* (1821), pour *Dante et Virgile* (Salon de 1822), pour les *Massacres de Scio* (Salon de 1824), c'est-à-dire qu'il a fréquenté la poche de Delacroix de 1821 à 1823 ou 24, la période la plus attachante de la vie du maître, celle où il se développe sous l'influence de Géricault, où il va, comme disait Balzac, trouver « son Austerlitz » avec ses deux premiers Salons retentissants.

Voici la description de l'album.

Sur la couverture on lit : « Dante et Virgile rencontrent Caton. »

Sur le verso de la couverture, on lit :

« Le peintre a représenté le dieu Mars sur son char, fier et même terrible. La Renommée vole autour de lui : la Peur, la Mort marchent devant ses coursiers couverts d'écume. Il entre dans la mêlée et une poussière épaisse commence à le dérober. »

Suit une liste de projets de tableaux :

Léda.

Myrrha (Acis et Galathée).

Étoile du soir.

Otello.

Lear.

Anacréon et l'Amour.

Mort de Méléagre.

Orithyie.

Roméo et Juliette. Roméo descend du balcon.

ὕπνω. Sleep Palace.

Ezéchiél.

Oreste s'endort sur les genoux d'Electre.

Passage de la mer rouge.

Départ d'Ulysse pour la guerre de Troie.

Retour de Télémaque et d'Ulysse auprès de Pénélope.

La Poésie et la Philosophie.

Saint Jean l'Évangéliste écrivant dans un désert au bord de la mer, dans l'île de Patmos.

Étude de la vie humaine.

Apothéose d'un brave dans l'autre vie.

Mort de Pompée. Fuite de Pharsale. Cornélie. Sa tête à César.

René de Chateaubriand.

Tasse à l'hôpital des fous.

Christophe Colomb persécuté.

F. 1. Recto.

En fait de bonheur, elle ne me paraît pas rendre beaucoup.

Le souverain bien, moins de le connaître que par le sentiment profond de l'impuissance d'y atteindre.

Croquis à la mine de plomb : femme debout tenant un enfant dans les bras. Deux têtes d'homme de profil à dr.

Au-dessous : to be maked the comedy with the deprehension of each movement of our own heart to aspect of an object or in whatever circumstance, — and make exactly a register of the naivetes of anothers. p. ex. je vous ai vu passer de ma fenêtre. — Il faut être d'une façon, c'est tourmentant.

Verso.

(A l'encre). Je prétends que celui qui se jette dans l'allégorie, s'impose la nécessité de trouver des idées si fortes, si neuves, si sublimes, que sans cette ressource, avec Pallas, Minerve, les Grâces, l'Amour, la Discorde, etc., retournées de cent façons diverses, on est froid, obscur, plat, commun.

Saint François de Sales agonisant, de Durameau contemporain de Diderot. Le saint est entièrement de raccourci, la tête au fond du tableau. Pour la chapelle de Saint-Cyr.

Faire un dessin correct et séparé du tableau et étudier séparément avec des écorchés les différentes parties.

Au-dessous : deux croquis de têtes (*à l'encre*), à gauche tête de profil perdu à gauche ; à droite profil d'une tête de singe.

F. 2. Recto.

Tête de singe, de profil à droite, avec l'indication manuscrite : nez plus court. Trois dessins de cuirasse, mine de plomb ; celle du milieu rehaussée d'aquarelle. Deux têtes de profil à gauche. Un canard.

F. 3. Recto.

Oiseaux de mer, mouettes ; cygnes et têtes de cygnes (*mine de plomb*).

F. 4. Verso.

Un cheval recouvert d'une couverture. D'après Géricault ? (*mine de plomb*). — Un homme couché dormant (*à la plume*).

F. 5. Recto.

Roméo et Juliette sur le balcon. Roméo s'apprête à descendre par l'échelle (*mine de plomb, rehaussée d'aquarelle*).

F. 6. Recto.

Portrait d'homme en buste (Leblond) ; favoris, cheveux longs ; la tête appuyée sur la main droite (*mine de plomb*).

Verso.

Croquis à la plume, femme nue debout, un voile sur la tête. Caricature : un homme à tête de singe, debout, tient son chapeau à la main. — Femme nue couchée. — Un homme à tête d'âne. — Tête de lionne de face.



PORTRAIT DE LEBLOND

(Album de 1818.)

F. 7. Recto.

Griffonnage. Têtes de profil.

Verso.

Croquis à la mine de plomb. David coupe la tête de Goliath. — David ramasse une pierre. — Étude de jambe gauche pour David. Étude de tête pour Goliath.

F. 8. Recto.

Un homme à tête de porc et à longue perruque assis sur un siège. — Por-



PORTRAIT DE LEBLOND PRISANT

(Album de 1818.)

trait d'homme (Leblond) la tête appuyée sur la main droite (*mine de plomb*).

Verso.

Six croquis de personnages, hommes et femmes, drapés à l'antique (*mine de plomb*).

F. 9. Recto.

Portrait de Delacroix, en buste, assis de face, la tête appuyée sur la main droite (*mine de plomb*).

Verso.

Divers croquis à la mine de plomb : Deux personnages drapés à l'antique. — Tête de cheval. — Trois figures de femme, en buste, la tête sous un capuchon : études pour la vieille femme assise des *Massacres de Scio*.

F. 10. Recto.

Tête d'homme de profil à gauche mordant un morceau de bois : étude pour

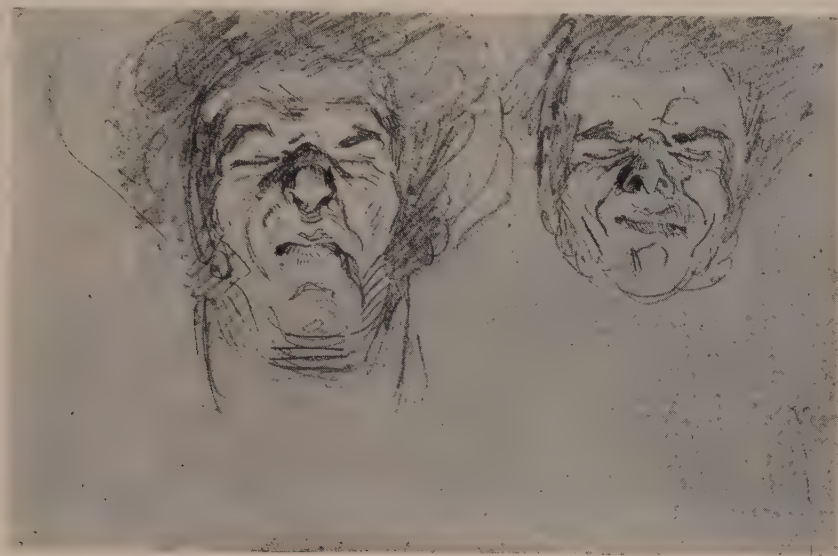
un des personnages de *Dante et Virgile*, celui qui s'accroche à la barque en mordant le bordage. — Femme assise, coiffée d'un capuchon : étude pour la vieille femme assise des *Massacres de Scio* (*mine de plomb*).

Verso.

Tête de femme. — Silhouette de femme (*mine de plomb*).

F. 11. Recto.

Femme nue assise, la tête enveloppée d'un voile. — Tête d'homme de trois-quarts (Leblond) (*mine de plomb*).



PORTRAITS-CHARGES DE LEBLOND

(Album de 1818.)

F. 12. Recto.

Deux têtes d'homme (Leblond) de face, grimaçantes (*mine de plomb*).

Verso.

Une femme agenouillée sur une chaise, accoudée sur le dossier. Croquis à la *mine de plomb*.

F. 13. Recto.

Marine, falaise, plage avec une barque échouée, la mer (*mine de plomb*).

Verso.

Tête d'hommes de trois-quarts (Leblond) (*mine de plomb*).

F. 14. Recto.

Tête d'homme de profil (Leblond). Il prise (*mine de plomb*).

Verso.

Deux têtes de face (*mine de plomb rehaussée d'aquarelle*).

F. 15. Recto.

Etude d'homme nu debout, de face, pour le Phlégias de *Dante et Virgile* (*mine de plomb*).

Verso.

Etude d'homme nu pour le Phlégias de *Dante et Virgile* (*mine de plomb*).

F. 16. Recto. Papier bleu.

Etude d'homme nu étendu, peut-être la figure nue (le fils) du *Radeau de la Méduse* (*mine de plomb*).



ÉTUDE D'HOMME NU D'APRÈS GÉRICAUT

(Album de 1818.)

Verso.

Deux têtes de cheval : une de face, une de profil (*mine de plomb*).

F. 17. Recto. Papier chamois.

Composition allégorique : un chat et un écureuil grimant sur le dos d'un singe (*mine de plomb*).

F. 18. Recto.

Trois esquisses pour *Dante et Virgile*. Deux d'entre elles montrent Phlégias dans la barque repoussant un groupe d'ombres. Sur celle du bas, Delacroix a écrit « à la ceinture », voulant dire sans doute que les ombres émergeaient des flots à partir de la ceinture. Une troisième esquisse représente Phlégias seul dans la barque (*mine de plomb*).

Verso.

Figure de géométrie descriptive.

F. 19. Recto.

Figure de géométrie descriptive.

Verso.

Étude de chevaux d'après Géricault ? (*mine de plomb*).

F. 20. Recto. Papier chamois.

Études de chevaux, d'après le tableau de Géricault, *Écurie de cinq chevaux* au Louvre (*mine de plomb*).



ÉTUDE POUR UN DAMNÉ DU DANTE ET VIRGILE

(Album de 1818.)

Verso.

Croquis (*mine de plomb*) : trois personnages en costume militaire du Moyen Age (casque et armure), deux debout et un assis.

F. 24. Recto. Papier chamois.

Deux figures de femme. L'une est la Renommée avec sa trompette : l'autre, les seins nus, les bras étendus, marche d'une vive allure.

Au-dessous, on lit : Montée sur un cadavre (*mine de plomb*). Sans doute, il s'agit là de dessins d'après le tableau décrit sur le plat de la couverture.

Verso et recto du f. 25.

Croquis (*mine de plomb et plume*).

Scène de bataille, morts et mourants. A droite, un homme qui dompte un cheval (d'après la course des *Barberi* de Géricault).

Verso. Peut-être le dieu Mars dont il est question dans le tableau décrit plus haut. — Un guerrier antique à mi-corps, casqué, vu de profil. — Étude pour *La Vierge du Sacré Cœur*, destinée aux Dames du Sacré-Cœur à Nantes (*mine de plomb*).

Sur le revers de la couverture, on lit :

Voyage en Perse fait en 1812 et 1813, par Gaspard Dronville, colonel de cavalerie au service de l'empereur de Russie. — Gravures. — Détails curieux.

M. le Chevalier de Fontenay, premier secrétaire d'ambassade de France à Naples. (Il fut nommé en 1823.)

A feuilleter ce précieux album, on trouve comme un résumé de la vie spirituelle de Delacroix entre 1821 et 1824, de cette extraordinaire fermentation qui agite ce cerveau, lui suggère des sujets de tableaux par douzaines, pris dans l'antiquité, le Moyen Age ou la vie contemporaine, et où il évoque en même temps Homère, la Bible, les Évangiles, Shakespeare, Le Tasse et Chateaubriand, la bibliothèque du romantique intégral. Il n'a pas 24 ans ; il a déjà tout lu, et toutes ses lectures se transforment immédiatement en images innombrables et se présentent à son imagination en tableaux tout faits. Nous en trouvons ici de curieux exemples. Voici la scène du balcon de *Roméo et Juliette* ; en quelques traits de crayon, rehaussés d'aquarelle, l'artiste établit le décor et le paysage, campe les personnages, définit l'expression, les gestes, le costume et la couleur. Le tableau est conçu *ne varietur*, il n'y a plus qu'à le transporter sur la toile. — La création n'est pas toujours aussi facile ni plaisante à l'imagination, témoin *La Vierge du Sacré-Cœur* — aujourd'hui perdue. C'était une commande que Géricault avait repassée à son jeune ami, en mal d'impécuniosité. Delacroix considérait le tableau un peu comme un pensum et mit du temps à l'exécuter. L'album nous conserve la première pensée de la figure principale, la Vierge assise, le bras droit levé, la croix appuyée sur l'épaule gauche. Mais voici des sujets qui intéressent davantage Delacroix : deux épisodes de David et Goliath, — David ramassant la pierre, avec une étude du mouvement de la jambe gauche, — et David coupant la tête de Goliath, avec une étude de la tête de Goliath ; mais surtout *la Barque de Dante et Virgile*. Voyez cette page de griffonnages ardents où l'artiste a groupé, en quelques minutes, trois projets pour la Barque, Phlégias repoussant les ombres qui se pressent autour de la barque, puis deux études de mouvement pour le Phlégias, qui semblent deux instantanés. Enfin, à côté d'une recherche d'expression pour le personnage qui s'accroche par les dents au bordage de la barque, signalons une étude de femme assise, la tête couverte d'un voile, qui deviendra la vieille femme assise des *Massacres de Scio*. Ainsi, naissent les images dans le

cerveau de Delacroix, « semblables au verre en fusion », — pour me servir des expressions même du maître, — « à la matière ardente qui bouillonne dans ce gouffre dévorant », et qu'il se hâte de fixer sur son carnet avant qu'elles ne soient refroidies.

A côté de ces indications rapides d'idées plastiques, on trouve aussi dans le carnet des études d'après nature et d'abord des portraits. En voici un d'Eugène lui-même, qui posait devant une glace, la tête appuyée sur la main gauche, un des plus anciens portraits que nous ayons conservés de lui. On y reconnaît la longue figure imberbe, à la bouche puissante, à l'épaisse chevelure noire, au regard méditatif et profond, que nous retrouvons dans le portrait de 1819, gravé plus tard par Villot, dans le portrait peint par Steuben vers 1822, ou le médaillon de David d'Angers qui date de 1824. Après Delacroix, c'est un de ses amis les plus chers, Frédéric Leblond, je crois, dont l'artiste a tracé sur les feuillets de l'album sept portraits, l'un très serré, d'autres pleins d'esprit et poussés à la charge, Leblond prisant, Leblond grimaçant, — c'était le temps où Delacroix faisait de la caricature dans le *Miroir*; — d'autres enfin qui paraissent avoir été utilisés, tel l'homme mordant le bordage de la barque, pour les personnages de *Dante et Virgile*.

Signalons pour finir les notes prises devant des tableaux : par exemple, ces deux figures dessinées d'après une toile, — j'en ignore l'auteur, — où « le peintre a représenté le dieu Mars sur son char, fier et même terrible. La Renommée vole autour de lui : la Peur, la Mort marchent devant ses coursiers, etc. » La figure de *la Mort* montée sur un cadavre, nous la retrouverons plus tard dans le tableau de *la Liberté*. Mais les indications les plus intéressantes pour nous sont celles qui sont empruntées aux tableaux de Géricault. Sur un des feuillets l'artiste a croqué des croupes et des attitudes de chevaux d'après le fameux tableau du Louvre, *l'Ecurie de cinq chevaux*; — sur un autre, un groupe d'un cheval et d'un homme nu, réminiscence de la course des *Barberi*. On saisit là sur le vif l'impression profonde que la peinture de Géricault avait produite sur le talent naissant de Delacroix.

*
* *

L'autre album est beaucoup plus récent. De petites dimensions, 0^m20 × 0^m125, il contient 51 pages, dont 15 blanches, sans dessins. Sur le cartonage vert, le cachet à la cire de la vente Delacroix. Au verso, on lit encore, écrit au crayon : « provient de la vente Detrimont à Beauvais ». Il ne figure pas au catalogue de cette vente (18 mars 1887), mais il a pu être vendu dans les lots « d'objets non portés au catalogue ». Un papillon a été collé sur le verso de la couverture avec l'indication au crayon : « Rouen ». D'autres

albums, à la vente Delacroix, portaient de semblables indications. Notre album se rapporte certainement à Rouen et aux environs ; il a servi à Delacroix pendant un de ses séjours à Valmont près de Rouen, chez ses cousins Bataille.

Delacroix a séjourné à Valmont en septembre 1838, en septembre 1840, en septembre 1848. Or les sujets figurés dans l'album conviennent aux années 1838-40. On lit, sur le verso de la couverture, la note suivante : « Le sujet d'Adam et Ève nus et ayant péché. Elle tient la pomme. La maladie, les maux, le péché, etc., les suivent. On voit la porte du paradis. Archange à la porte, la Mort dans l'arbre de la science ». C'est là le sujet d'un des pendentifs de la Bibliothèque de la Chambre, et c'est pendant son séjour à Valmont en 1838 que Delacroix a été avisé de la commande qui lui était faite du plafond de la Bibliothèque. Il a pu, dès ce moment, songer aux sujets à représenter, avant de passer à l'exécution. — D'autre part, on trouve dans l'album trois esquisses pour la *Pietà* de l'église du Saint-Sacrement. Or c'est en juin 1840 que Delacroix reçut la commande de cette décoration qu'il ne termina qu'en 1844. On peut donc attribuer l'album à l'année 1840 ; nous savons du reste que Delacroix visita Rouen cette même année.

Voici maintenant la description de l'album. J'ai transcrit d'abord les notes, — fragment de journal, — écrites sur plusieurs feuillets ; j'ai ensuite énuméré les dessins.

Sur la couverture, au verso, en haut :

« Le sujet d'Adam et Ève ». (Sujet d'un des pendentifs de la Bibliothèque de la Chambre. 1840-1847).

Feuille 1 en haut, à droite :

Aphorismes d'Hipp[ocrate]. Les costumes de M. de Stackelberg ; à gauche, croquis sommaire de mer avec indications de couleur : « vert de mer, ciel gris, jaune transparent. Soleil en feu ».

Au-dessous, croquis de feuillages avec l'indication suivante : « Jaune, rouge vif et vert, feuilles alternativement rouge et vert ».

Au verso de la feuille 1 :

« Petits articles écrits sur différents sujets, sur tout ce qui me frappe. — Publiés isolément d'abord et pourraient ensuite se réunir.

Sur le ridicule de limitation des genres. Rétrécit l'esprit. L'homme qui ne fait que le trou d'une aiguille toute sa vie. — Les plus grands hommes ont fait de tout quand ils ont voulu. — César, Napoléon, Michel-Ange, Rubens, Raphaël, Léonard de Vinci, Cellini, orfèvre d'abord. Médailles. — Caradosso, Michel-Ange, son sonnet sur le bloc de marbre, à la marquise de Pescaire : je te rendrai immortelle. — Salvator Rosa, sa satire meilleure que sa peinture. A inventé un instrument pour improviser. Réunissait chez lui

pour improviser, n'est pas (*verso* feuille 2) très châtié, mais a des morceaux très vigoureux. — Ingénieur, peintre et architecte, même chose. — François I^{er} conseille Cellini sur les fortifications de Pavie. L'esprit est une poche qui s'étend à mesure qu'on y met plus de chose. L'homme spécial né — Augustin Carrache. Bel esprit reconnu (?). Donne toute les idées pour la Galerie Farnèse. Hoffmann. — Rossini fait des vers très jolis, — arrange ceux des opéras à sa manière. — On connaît sa capacité pour tout. — Torrigiano, militaire la moitié de sa vie, faisant de la sculpture à l'occasion. — Cervantès, — Verrocchio, peintre et sculpteur (*verso* f. 4). Dans Léonard



ÉTUDES DE MAINS

(Album de 1840.)

de Vinci : il dit : un homme n'est pas peintre s'il n'est universel. — Bonington, supérieur aux peintres de genre. — Ces gens-là ne reculent jamais les bornes d'un art. — Rien n'égale les paysages de Titien et de Rubens. Ceux de ce dernier sont les plus admirables pour l'imagination. — Point de détail d'étude qui fait d'un paysage un portrait. Mais la grandeur de la nature et sa fécondité. — Ainsi, non seulement on se divise les branches de l'art, mais on divise encore (*verso* f. 8) chaque genre. — La littérature fournit le poète qui n'écrit pas en prose. — Le prosateur qui ne fait pas de vers. — Le feuilletonniste, etc. — Il y en a qui sont romanciers seulement, il y en a qui coupent en deux ou en trois le roman et n'en prennent modestement qu'une part, — ainsi le roman intime, le roman maritime, etc. — Les plus grands portraitistes sont les plus grands peintres. — Les hommes

spéciaux non progressistes. — Ils ne risquent pas de formes nouvelles. — Les hommes à vaste cerveau ayant besoin avant tout d'exprimer des idées n'attachent pas d'importance aux formes ou les inventent à leur usage. Ils ont aussi moins de prétention (*verso f. 13*), font bon marché du procédé pour arriver avant tout au fond. — Ce n'est pas un homme qui a la peinture, la musique etc., qui l'attendent pour exprimer ses idées, qui ira chercher des rimes curieuses et des procédés exquis de peinture. Tout cela demande un temps qui est pris à l'essentiel. Les idées, les idées. — « Mais la rime, la rime », s'écrie le poète de profession. — Gluck,



ÉTUDES DE MOUVEMENTS

(Album de 1840.)

autre spécialité. Il a su faire sa fortune dans le commerce du diamant. — Et Diderot ! —

Description de l'album :

F. 2 recto. Croquis de paysage.

F. 3 recto. Griffonnages.

F. 4 recto. Verso. Étude de terrain, traversé par une rivière, peut-être une vue de Rouen prise du « Mont aux malades » datée 5 septembre. Delacroix était en Normandie le 5 septembre 1838.

F. 5 recto. Étude de main à l'aquarelle.

Verso. Étude de bras au crayon.

F. 6 recto. Étude de fleurs à l'aquarelle.

Verso. Étude de femme pour la *Pietà* (*mine de plomb*).

F. 7 recto. Vue des falaises d'Arques avec indication de couleurs (*mine de plomb*).

F. 8 recto. Étude de vagues (*mine de plomb*).

F. 9 recto. Étude des rochers d'Arques (*mine de plomb*).

F. 10 recto. Étude de mains (*mine de plomb*).

F. 11 recto. Étude de mains (*mine de plomb*).

F. 12 recto. Étude de mains (*mine de plomb*).

F. 13 recto. Étude d'arbre (*mine de plomb*).

F. 14 recto et F. 15 recto. Études de bras et de figures (*mine de plomb*), probablement pour la Bibliothèque du Sénat.

F. 16 recto et F. 17 recto et verso. Études de figures (*mine de plomb*), probablement pour la Bibliothèque du Sénat.

F. 18 recto et verso. Études de figures (*mine de plomb*).

F. 19 recto et verso. Rochers d'Arques (*mine de plomb*).

F. 20 recto et verso. Rochers d'Arques (*mine de plomb*).

F. 21 recto. Études de mouvements (*mine de plomb*).

F. 22 recto et F. 23 recto. Études de mouvements (*mine de plomb*), probablement pour la *Pietà*.

F. 24 recto. Études de mouvements.

F. 25 recto. Étude de Christ, pour la *Pietà* du *Saint-Sacrement* (*mine de plomb*). (Cf. Robaut, 767), première pensée de cette *Pietà*.

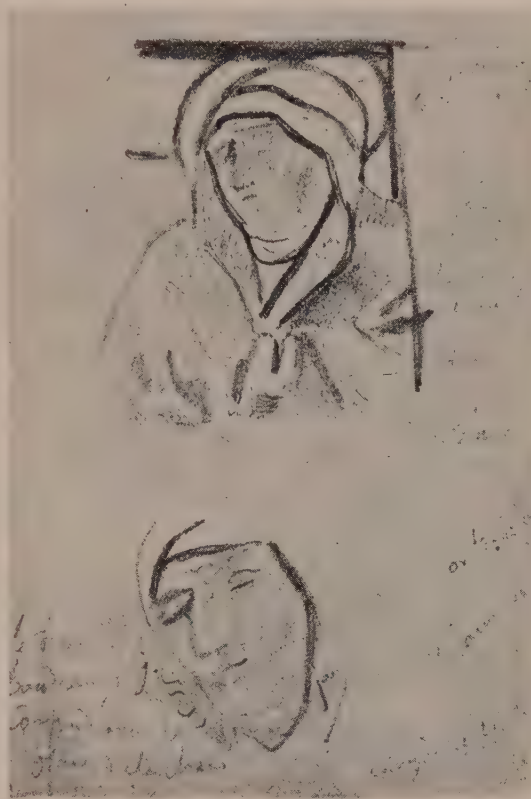
F. 26 recto. Étude de mouvement pour la *Pietà*.

Verso. Études de mouvement; un faneur.

F. 27 recto. Paysage (Valmont); un faneur.

F. 28 recto. Paysage (Valmont); un faneur.

F. 29 recto. Étude de vitraux avec notes de couleur.



ÉTUDE D'APRÈS UN VITRAIL
DE SAINT-VINCENT DE ROUEN
AVEC NOTES DE COULEUR

(Album de 1840.)

F. 30 recto. Étude d'arbres avec notes de couleur.

F. 31 recto. Christ en croix et deux têtes.

F. 32 verso. Étude pour la *Pietà*.

Recto. Lion héraldique.

F. 33 recto. Lion héraldique.

F. 34 recto. Lion héraldique.

F. 35-47. Blancs.

F. 48 verso. Dépôt de croix. Étude pour la *Pietà du Saint-Sacrement*.

F. 49 recto. Homme assis ; longue barbe, un prophète.

F. 50. Blanc.

F. 51 recto. Pendentif de la coupole de la Bibliothèque du Sénat avec une figure, la philosophie ?

Verso. Le texte suivant :

2 paires de bas ;

4 mouchoirs ;

1 —

2 chemises.

1 bonnet de coton.

1 gilet de coton.

Au-dessous :

Bourghéroutte.

Saint Vincent.

Musée. Place de la cathédrale.

Cheminées.

Saint Maclou et cloître.

Saint Ouen.

Musée.

Saint-Patrice.

Musée des antiquités.

A droite. Au fond de la casserole, du beurre. Les morceaux dessus : Persil et oignons hachés. Thym, sel, de l'eau pour baigner. Bouillir 20 minutes, faire une liaison d'un jaune d'œuf et de la crème avec un peu de poivre. Deux jaunes d'œufs pour si on n'a pas de bonne crème. Quand elle est faite dans un bol, on y met un peu du jus du poisson et on le reverse dans le poisson. Un instant sur le feu sans bouillir et servir.

Sur le revers de la couverture :

M^{lle} Heudiard, marchande de toile.

Le château. Saint Pierre. L'Abbaye aux hommes. Musée. Le bon Sauveur. Place royale. Musée. A l'Abbaye aux hommes. Au bon Sauveur. Collège

royal. Église Saint-Étienne. Le Château. Saint Pierre. L'Abbaye aux hommes, tombeau de Mathilde. Saint Jean.

Cours la Reine. Cours Cafarelli.

On aura remarqué la longue note « sur le ridicule de limitation des genres ». On dirait déjà un fragment des « agenda » que Delacroix ne reprendra qu'en 1846. Il s'agit ici d'un projet d'article, comme il se proposait d'en écrire sur les sujets qui l'intéressaient, avec l'idée de les réunir ensuite en volume. Delacroix a toujours été, dès sa jeunesse, tenté par la gloire littéraire. Le



ÉTUDE DE PAYSAGE A VALMONT

(Album de 1840.)

livre lui paraissait, plus encore que la peinture, un instrument de diffusion pour sa pensée, une œuvre qui lui permettait d'atteindre un public plus étendu et surtout un appel aux esprits qui partageaient ses idées. Aussi rêvait-il d'écrire des livres sur l'art. Il les concevait plutôt comme des essais assez courts. Une grande composition suivie, un livre écrit *ex professo* l'effrayait. Il sentait qu'il fallait pour cela un « métier » qu'il ne possédait pas. L'idée qu'il développe ici dans ces notes rapidement jetées où il cherche à se justifier lui-même à ses yeux, pourrait servir de préface au recueil d'essais qu'il méditait : il estime que les grands hommes ne doivent pas se limiter, se spécialiser dans un genre, parce qu'« ils ont fait de tout, quand ils l'ont voulu. » Et il évoque les artistes de la Renaissance, Michel Ange, Léonard, Raphaël, Cellini, ces hommes *universels* auxquels il se sentait

apparenté. Pourquoi lui, Delacroix, n'écirait-il pas ? Pourquoi vouloir le limiter à sa peinture ? Pourquoi lui refuser le droit de se manifester autrement que par ses pinceaux ? Il est curieux de noter qu'un autre grand romantique revendiquait les mêmes droits et que Victor Hugo prononçait aussi son *anch'io son pittore*. Je ne parle pas du violon d'Ingres.

A côté de cette méditation où abondent les aperçus profonds, on trouve dans l'album des notes d'ordre tout intime, comme le compte des chemises et des chaussettes que le maître emporte dans sa valise, — c'était un homme soigneux, — une recette pour la soupe au poisson, qu'avaient dû lui donner ses cousines Bataille, — c'était un fin gourmet, — enfin un itinéraire pour la visite des monuments de Rouen et de Caen : en un mot, un fragment de Journal, précieux pour nous, puisqu'il date d'une époque où Delacroix n'avait pas encore inauguré la série des *agenda*.

Parmi les croquis qui illustrent les feuillets de cet album, on notera surtout les études de paysage faites à Valmont, une vive pochade de la prairie située derrière l'abbaye, les falaises de Fécamp, et les fameux rochers d'Arques qui avaient enthousiasmé Delacroix dans sa jeunesse et surtout la mer, la mer « qu'il revoit toujours comme une amie ou plutôt comme une maîtresse ». Plusieurs feuillets sont consacrés à des études pour *la Pietà du Saint Sacrement*, premières pensées, analyses de gestes ou de mouvements, recherches d'attitude ou de groupement des personnages. Signalons encore de magnifiques études de mains et de mouvements, probablement pour la Bibliothèque du Sénat, et un minutieux relevé de vitrail, que M. Jean Lafond a réussi à identifier à l'église Saint-Vincent de Rouen ; Delacroix regardait avec passion les vitraux du Moyen Age ; il en admirait le dessin précis et la couleur éblouissante. N'a-t-il pas lui-même composé des vitraux pour la chapelle de Dreux ? Plus tard, à Valmont même, en 1849, il s'occupera de reconstituer un vitrail ancien dans la chapelle de l'abbaye.

L'album que nous venons d'analyser diffère absolument du premier. Je n'ose dire qu'il est moins intéressant, puisqu'il s'agit de Delacroix, mais il est moins imprévu et moins riche d'enseignements. Il date d'une époque où Delacroix, après s'être cherché, s'est trouvé. Il est devenu un maître à son tour. Son style s'est fixé. Son dessin a pris un aspect définitif et presque formulaire. Aux croquis se mêlent maintenant des notes, des réflexions. Ce n'est plus seulement la furie de créer des images qui l'emporte. Delacroix a quarante ans. Le *fauve* s'est assagi ! Il médite sur son art. Il songe à dégager son esthétique et à en établir les règles. Le moment approche où il va reprendre son Journal pour y consigner ses méditations, avec le souci évident de la postérité.

LA « CHATELAINE DE VERGY » EN ITALIE



LA restauration du palais Davizzi-Davanzati, à Florence, qui a été une vraie résurrection du Trecento¹, a remis au jour une suite de fresques dont le sujet a posé une énigme aux érudits. Dans la chambre à coucher qui fut sans doute, en 1395, la chambre nuptiale de Francesco de Tommaso Davizzi et de Catelana Degli Alberti, la haute frise qui règne au-dessus d'une courtine peinte aux armes des Davizzi et des Alberti, montre deux couples sur un décor de tourelles ou d'arbres. C'est grâce à feu M. Hermann Suchier, professeur à l'Université de Halle, que nous avons pu faire connaître, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, les fresques du palais florentin, en donnant l'explication de chacune des scènes². Ces fresques racontent, dans la langue de l'art florentin, un roman français, la célèbre histoire de la châtelaine de Vergy.

I

Cette histoire apparaît en France vers 1280, et plus exactement, comme Gaston Raynaud l'a établi, entre 1282 et 1288³. Elle devint très rapidement populaire ; les dames la trouvaient racontée, non seulement dans les livres,

1. Les travaux de restauration, longs et minutieux, furent exécutés par le professeur Elia Volpi, jadis propriétaire du palais, aidé du peintre Silvio Zanchi, et méritent notre admiration. Aujourd'hui, le palais Davizzi-Davanzati est l'unique habitation florentine du xiv^e siècle qui soit restée intacte. Elle se trouve actuellement dans la possession de M. Benguyaz.

2. *Un roman français dans un palais florentin*, sept. 1911, pp. 231 et suiv.

3. *Romania*, XI, pp. 145 et suiv.

mais sur les miniatures d'ivoire qui illustraient les coffrets de toilette fabriqués à la douzaine, comme les peignes et les miroirs, par les imagiers de Paris¹.

Les aventures de la châtelaine bourguignonne et du chevalier Guillaume, leurs amours traversées par la jalousie cruelle de la duchesse de Bourgogne, furent bientôt connues dans les littératures étrangères qui suivaient la mode française. L'histoire de la Dame de Vergy fut traduite en anglais, en allemand et en hollandais. C'est en Italie qu'elle fit la plus rapide et la plus complète fortune. Les poètes et les conteurs de Florence et de Venise donnent place aux amants bourguignons parmi les héros de l'amour. Fiammetta et Dioneo chantent les malheurs de Messer Guglielmo et de la Dame del Vergiù².

Comme le nom de la châtelainie de Vergy était peu connu hors de Bourgogne, Vergy devient pour les Italiens un verger. Giovanni de Prato cite, en 1389, dans son *Paradiso degli Alberti*³, « Sire Guillaume et la Dame du Verger, que fit mourir la méchante duchesse ». Le noble Vénitien Sabelo Michiel résume, dans le troisième épître de son *Filogeo* (vers 1370), l'histoire de la « Dame de Bourgogne, qui dans le verger tissait ses trames amoureuses⁴ » ; il rapproche ses malheurs de ceux de Thisbé l'amante de Pyrame. Domenico de Prato répète, au xv^e siècle, le même rapprochement dans son poème *Del bel fioretto*⁵.

Au xvi^e siècle, Bandello consacra l'une de ses 314 nouvelles à la *Dama del Vergiere*. Sa version, qui servit de thème à la nouvelle inscrite par Marguerite de Valois dans son *Heptaméron*, diffère notablement des premières rédactions françaises. Elle n'a pu avoir pour origine la rédaction florentine, qui a été connue à la fin du xiv^e siècle par le peintre du palais Davanzati.

Cette rédaction s'est conservée : elle se trouve dans un manuscrit de « Rime » à la Biblioteca Riccardiana de Florence (Cod. 2733). La nouvelle, racontée en vers d'une forme populaire et vivante, a été publiée, en 1861, d'une façon extrêmement fautive, par Salvatore Bongi, dans un opuscule introuvable, dédié à Giambattista Passano de Gènes. Celui-ci a cité, en 1868,

1. E. Bertaux, *La Femme et l'art du Moyen Age français* (*Revue de Paris*, 15 nov. 1909) et Karl Borinski dans *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1909, pp. 58 et suiv.

2. *Décameron*, 3^e journée, nouvelle 19.

3. « E simile a Messer Guglielmo e del Verzieri la dama, come per quella malvagia duchessa morirono », « Messer Guglielmo, la cui fama è eccelsa, insieme colla dama del Verzieri ».

4. La Dama di Bergogna

Che nel verzier tessera la sua trama.

5. Florence, *Stamperia sulle Loggie del Grano*, 1863, p. 51. — Nous devons la plus grande partie de ces indications à l'érudition de M. le sénateur Guido Mazzoni.

un autre manuscrit du même texte¹ ; il contenait une *ottava* de plus que le manuscrit de la Riccardiana : les amants de Bourgogne étaient comparés à Francesca et Paolo de Rimini.

Ce second manuscrit n'a pas été retrouvé jusqu'ici. Un troisième texte, différent du manuscrit n° 2733, m'a été signalé par M. le professeur Ezio Levi. Il se trouve dans le fonds Bigazzi de la même bibliothèque, sous le n° 213².



LÉGENDE DE LA CHATELAINE DE VERGY
PEIGNE EN IVOIRE DE LA COLLECTION CARRAND
(Musée national, Florence.)

Quel est l'auteur de cette version ? M. Lorenz, auquel on doit la dernière étude d'ensemble sur les diverses rédactions de la Châtelaine de Vergy³, et qui connaît le texte de la Riccardiana par l'édition de Bongi, est tenté d'attribuer le texte au Florentin Antonio Pucci (1310-1390 environ), ce conteur qui récitait lui-même ses histoires au public, monté sur l'un des

1. « I novellieri italiani in verso, indicati e descritti da Giambattista Passano », Bologna, Romagnoli, 1868, p. 269.

2. Nous avons mis sous les yeux des spécialistes le texte du manuscrit 2733 et les variantes du texte Bigazzi dans la *Revue des langues romanes*, 1913, et dans la *Bibliofilia*, 1917.

3. Dr Emil Lorenz, *Die Kastellanin von Vergi in der Literatur Frankreichs, Italiens, der Niederlande, Englands und Deutschlands*, Halle, 1909.

bancs placés devant le palais du Bargello. C'est aux spécialistes qu'il appartiendra d'apprécier cette hypothèse.

II

Des coffrets représentant l'histoire de la Châtelaine de Vergy existent dans les musées du Louvre¹, de Lyon, de Londres², deux dans la collection de Pierpont Morgan (un provenant de l'ancienne collection Mannheim³), un au Musée de Milan, un autre au Musée de Vienne. Dans la collection Carrand du Musée national à Florence, il y a un fragment de coffret représentant une scène de la nouvelle, et un joli peigne, sur les deux côtés duquel nous trouvons raconté d'une façon incomplète la première partie du récit. Jusqu'à présent on n'a pas compris le sens des scènes représentées sur ces deux objets. Les vers du poème nous donnent l'explication des scènes capitales. Il y a pourtant dans les miniatures en ivoire du peigne quelques personnages et quelques détails qui ne s'accordent pas avec le texte principal.

L'histoire se passe en Bourgogne, alternativement au château de Vergy, demeure de l'héroïne, et dans un château du duc de Bourgogne. La châtelaine de Vergy aime un jeune chevalier, et cet amour est ignoré de tous. La dame prévient son ami chaque fois qu'elle peut le recevoir, en envoyant à sa rencontre un petit chien dressé à cet effet. Dans le premier compartiment de l'objet en question nous voyons une dame debout (la châtelaine) caressant son ami agenouillé. Dans le second, la châtelaine et le chevalier sont assis. L'ami la presse tendrement tandis qu'elle caresse la petite chienne qu'elle tient sur ses genoux. Une tierce personne, couronnée elle-même, lui met une couronne de fleurs sur la tête. Dans le troisième compartiment, nous voyons les deux amants assis sur un banc. L'ami prend les mains de la dame et se fait peut-être expliquer le rôle que doit jouer la petite chienne. Dans la quatrième scène le jeune chevalier cueille des fleurs, et la dame en tresse une couronne.

Sur l'avvers du peigne nous trouvons la suite du roman. La duchesse de Bourgogne s'est éprise du chevalier; un jour, comme le duc était parti en voyage pour un château voisin, la duchesse conduit le chevalier dans sa

1. Reproduit par M. Émile Molinier dans son *Catalogue des Ivoires*, Paris, 1896 p. 141 et suiv.

2. Publié par M. Karl Borinski dans les *Monatshefte für Kunswissenschaft*, Leipzig, 1909, p. 58 et suiv. et par l'auteur de cet article dans les *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1912, p. 1 et suiv.

3. Voir Catalogue de l'Exposition rétrospective de l'Art français au Trocadéro en 1889, p. 18, nos 122, 123.

propre chambre et commence la conversation par le noble jeu des échecs (5)¹ :

Dites moi se vous savez ore
Se je vous ai m'amor douce
Qui sui haute dame honorée...

Le chevalier veut se dégager et proteste de sa fidélité envers son seigneur :

Ma dame, je ne le sai pas ;
Mes je voudroie vostre amor
Avoir par bien et par honor.
Mes de cele amor Dieus me gart
Qu'a moi n'a vous tort cela part
Ou la honte mon signor gise ;
Qu'a nul fuer ne a nule guise
N'enprendroie tel mesprison
Com de fere tel desreson
Si vilaine et si desloial
Vers mon droit signor natural !

La duchesse ulcérée se plaint au duc d'avoir été outragée dans son honneur par le jeune homme. Le duc reproche cette perfidie au chevalier, qui, pour se disculper, malgré le serment, finit par déclarer qu'il aime une autre femme, la châtelaine de Vergy. Le souverain, encore sceptique, demande au chevalier de l'accompagner lors de son prochain entretien, pour assister de loin à la rencontre des deux amants. Le chevalier y consent, et la nuit suivante les deux hommes partent. Caché dans le feuillage d'un arbre, le duc assiste au rendez-vous :

Tant qu'il sont venu au jardin,
Ou li dus ne fu pas grant piece,
Quant il vit le chienet de sa niece
Qui s'en vint au bout du vergier
Ou il trova le chevalier,
Qui grant joie a fet au chienet...
D'un arbre mout grand et mout large
S'estoit couvert com d'une targe.

Ce dernier rendez-vous des deux amants et leurs adieux, représentés sous l'air suivant nous rappellent les vers de la nouvelle :

— Ma dame, m'amie,
M'amor, mon cuer, ma druerie,
M'esperance et tout quanques j'aim...
— Mon douz signor,
Mes douz amis, ma douze amor...

1. La reproduction de la scène des échecs, qui ne se trouve dans aucune des rédactions françaises de la nouvelle, mais qui figure pourtant dans les fresques du palais Davanzati et dans le remaniement des deux textes italiens de la Riccardiana, est fort intéressante dans ce travail d'un artiste français du xiv^e siècle ; on peut supposer que cette variante se trouvait dans un texte français disparu ou inconnu.

Le chevalier quitte sa dame et demande au duc le silence sur cette aventure. Le duc regagne la chambre conjugale, mais la duchesse se refuse à lui s'il ne punit pas de mort le vassal indigne. Alors le mari finit par livrer le secret à sa femme, qui n'attend pas longtemps pour se venger de son heureuse rivale. A la prochaine fête de bal qu'on donne à la cour, elle



LÉGENDE DE LA CHATELAINÉ DE VERGY
PEIGNE EN IVOIRE DE LA COLLECTION CARRAND

(Musée national, Florence.)

assaille la châtelaine de mille perfides paroles. D'abord elle lui fait un compliment de son ami.

La dame réplique à cette allusion :

— Je ne sai quel acointement
Vous pensez, ma dame, por voir,
Que talent n'ai d'ami avoir
Qui ne soit del tout a l'onor
Et de moi et de mon seignor.

Alors la duchesse la félicite de savoir si bien dresser la petite chienne confidente :

— Je l'otroi bien, dit la duchesse,
Mais vous estes bone mestresse,
Qui avez appris le mestier
Du petit chienet afetier.

La châtelaine se sent trahie ; blessée à mort par cette parole perfide, elle court dans une chambre voisine, saisit une épée pendue au mur, et se perce le sein. Une servante, qui a vu le coup fatal, appelle à l'aide. Le chevalier se précipite et se lamente :

— Qu'est-ce, las [hélas] ? Est 'morte m'amie ?
Et la pucele sailli sus
Qui auz piez du lit gisoit jus,
Et dist : — Sire, ce crois je bien
Qu'ele soit morte, qu'autre rien
Ne demande puis que vint ci,
Por de corouz de son ami
Dont ma dame l'ataina
Et d'un chienet la ramosna,
Dont li corouz li vint morteus.

Le chevalier décide de se tuer :

— Mais je ferai de moi justise
Por la trahison que j'ai fete !

Il se perce le cœur avec la même épée :

Une espée du fuerre [fourreau] a trete [tiré]
Et s'en feri par mi le cuer.

Alors, tandis que des lamentations retentissent, la duchesse vengée éclate d'un rire cruel. Le duc tire l'épée du corps du chevalier :

Au chevalier trest fors du ventre
L'espée dont s'estoit ocis.

Il frappe la coupable mortellement. Lui-même prendra la croix et partira pour Rhodes, afin de chercher la mort en combattant les infidèles.

La scène de la danse des deux rivales est représentée dans le fragment d'un coffret qui appartient également à la collection Carrand. Il ressemble jusque dans les plus menus détails à la scène identique figurée sur le coffret de Londres, publié par M. Borinski.

Ce peigne est un des chefs-d'œuvre de l'ivoirerie française du ^{xiv}^e siècle. La composition est claire, sobre et pittoresque, d'une grâce et d'un naturel parfaits, et l'exécution fait penser aux plus jolis objets de ce genre.

BIBLIOGRAPHIE

Henri STEIN. — **Archers d'autrefois. Archers d'aujourd'hui.** In-1°, 305 p., 130 ill. dont 20 hors texte en phototypie. Paris. Longuet, 1925.

Très populaire au Moyen Age, l'art d'archerie est aujourd'hui très délaissé, sauf par quelques confréries ou gildes du Nord de la France et des Flandres qui ont conservé la tradition du tir à l'oiseau. Mais il a joué jadis un si grand rôle que l'on conçoit fort bien qu'un érudit de la valeur de M. Stein se soit épris de ce sujet attachant qui n'avait jusqu'alors été traité que par bribes.

Cet ouvrage magnifiquement édité intéressera non seulement les historiens de la civilisation, mais aussi les artistes car nombreuses sont les œuvres d'art, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, qui représentent des archers. A son illustration si riche et si heureusement choisie, M. Stein aurait pu ajouter le bel *Apollon tireur d'arc* de Hans Vischer qui orne la cour de l'Hôtel de Ville de Nuremberg.

L. R.

Chanoine BONNENFANT. — **L'église Saint-Taurin d'Evreux et sa châsse.** Paris, Auguste Picard, 1926, in-4, 136 p., 30 pl.

M. le chanoine Bonnenfant, à qui nous devons déjà une excellente monographie de la cathédrale d'Evreux, a fort bien mis en lumière le triple intérêt de cette église ébroïcienne dont l'architecture composite et la nef écourtée de trois travées produisent au premier abord un effet assez déplaisant, mais qui mérite cependant une étude attentive tant à cause de ses particularités architecturales (voûte ancienne sur croisée d'ogives, marqueterie décorative du croisillon méridional) que pour sa fameuse châsse, chef-d'œuvre de l'orfèvrerie du XIII^e

siècle, et ses belles verrières du XV^e siècle. Comme le remarque très justement M. Marcel Aubert dans sa préface, la précision archéologique s'allie très heureusement dans cet ouvrage à l'agrément d'un style simple et clair. Ajoutons que l'imprimerie Ch. Hérissé, établie sur la paroisse Saint-Taurin, s'est appliquée avec une véritable coquetterie à soigner tout particulièrement le tirage de cette luxueuse publication, enrichie de nombreuses photographies inédites prises par l'auteur lui-même.

L. R.

Georges RITTER. — **Les vitraux de la cathédrale de Rouen.** In-fol. 106 p., 100 pl. Cognac, 1926.

Le progrès des études encore embryonnaires de l'histoire du vitrail est subordonné à la publication d'un Corpus où seraient reproduites les plus belles verrières de nos églises médiévales. L'important ouvrage que M. G. Ritter vient de consacrer aux vitraux de la cathédrale de Rouen répond à ce vœu et apporte une précieuse contribution à cette partie trop négligée de l'histoire de l'art.

Pour donner une juste idée des vitraux, il faudrait les reproduire en couleurs. Des photographies en noir font l'effet d'une trahison et restent la plupart du temps, même lorsqu'elles sont à grande échelle, d'une lecture assez difficile. Cependant, bien que, pour des raisons de technique et d'économie, les planches de l'ouvrage de M. Ritter soient dépourvues du prestige de la couleur, on ne saurait leur reprocher d'être confuses ou peu lisibles : car elles ont été exécutées d'après d'excellents clichés pris par M. Heuzé alors que, sous la menace des bombardements allemands, on avait dû procéder à la dépose de tous les vitraux de la cathédrale. Grâce à

ces circonstances exceptionnelles, les verrières ont pu être photographiées dans de bien meilleures conditions que s'il avait fallu dresser des échafaudages à la hauteur des grandes fenêtres de la nef.

Le commentaire sobre et précis est digne de la qualité des planches et abonde en remarques intéressantes sur l'iconographie et la technique du vitrail.

LOUIS RÉAU

Simon MELLER. — **Peter Vischer der ältere und seine Werkstatt.** In-8°, 250 p., 145 grav. Insel Verlag, Leipzig, 1925.

La célèbre fonderie nurembergeoise des Vischer, qui pendant un siècle fournit de monuments funéraires en bronze non seulement l'Allemagne, mais toute l'Europe centrale, a été l'objet dans ces dernières années de nombreuses publications. La plus récente et la meilleure est assurément celle de M. Simon Meller, ancien conservateur du Musée de Budapest, dont les travaux sur les bronzes allemands de la Renaissance font autorité. Il a abordé avec l'information la plus étendue et l'esprit critique le plus aiguisé le difficile problème de la répartition des innombrables ouvrages sortis de l'atelier Vischer entre Pierre l'ancien et ses fils. Il y a toujours dans ces discriminations fondées sur l'analyse du style une part de conjecture. Mais les conclusions très prudentes de M. Meller serrent de très près la vérité.

Le chapitre le plus neuf de son livre est celui où il reconstitue la genèse du fameux *tombeau de Saint Sebald*, depuis le patron gothique de 1488 jusqu'à son achèvement en 1519. A Pierre Vischer l'ancien appartient la conception générale et les admirables figures d'apôtres qui, d'après M. Meller, n'ont rien d'italien. Son fils aîné Hermann, l'auteur de la *Grille Fugger* dont les débris sont conservés au château de Montrottier en Savoie, aurait remanié dans le goût de la Renaissance les baldaquins gothiques du tombeau transformés en coupes basses. Le cadet Pierre le jeune aurait enfin ajouté à partir de 1511 les bas-reliefs de la légende de saint Sebald et les figurines d'une fantaisie charmante qui décoraient le socle de la chaise.

L'influence italienne s'accuse de plus en

plus dans l'œuvre des plus jeunes fils de Pierre Vischer : Hans, qui imite l'Apollon du Belyvédère dans sa *Fontaine d'Apollon*, de l'Hôtel de Ville de Nuremberg ; Paul auquel M. Meller restitue l'*Épithaphe Tucher* de Ratisbonne et la prétendue *Belle Madone* de Nuremberg, modèle de Vierge en bois peint destiné probablement à être exécuté en bronze.

L'impression très soignée, l'illustration très abondante sont dignes de ce bel ouvrage qui est, à tous les points de vue, un modèle de monographie artistique.

LOUIS RÉAU

Eduard FLECHSIG, **Veröffentlichung der Prestel-Gesellschaft : Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig. VI.** (Frankfort, Voigtländer-Tetzner, 1920-1922. In-fol.), 42 pl. en phototypie et 1 f. de texte.

Poursuivant la série de ses importantes publications sur les dessins inédits des collections publiques allemandes, la Société Prestel nous donne, en son sixième volume, une première portion des dessins du Musée de Brunswick. Nous y trouvons un choix d'œuvres des anciennes écoles allemandes, fort soigneusement classées par M. Eduard Flechsig, dont on connaît les beaux travaux sur Cranach et son groupe. Le texte explicatif, fort sommaire, remplit à peine le *recto* et le *verso* d'un feuillet. Plus d'un lecteur regrettera qu'il ne soit pas plus étendu. On y aurait trouvé avec plaisir quelques indications complémentaires sur la bibliographie des œuvres décrites, sur leur provenance et sur les filigranes du papier.

Les reproductions, exécutées en phototypie par la maison Frisch de Berlin, sont, pour la plupart, de premier ordre et rendent admirablement l'aspect et la couleur des originaux.

L'album débute par un médiocre dessin sur parchemin de la fin du XIV^e siècle et par un chef-d'œuvre : une *Tête d'oriental* dessinée à la plume par Martin Schongauer.

Nous trouvons ensuite trois Dürer : un *Saint Christophe* assez tourmenté (attribué à Kulmbach par un ancien possesseur), un admirable *Profil de pape* (qui n'est probablement qu'une copie d'après Dürer par Hans Hoffmann) et un *Projet de trône archiepiscopal*,

précieux feuillet bien authentique signé et daté de 1521.

Cranach le Vieux est représenté par un saisissant *Saint Sébastien*, un *Christ avec la femme adultère*, une ébauche au pinceau de l'*Arrestation de Jésus* et un fort amusant *Jugement de Paris*, rapidement esquissé à la plume.

Après quelques excellentes œuvres dont les auteurs sont encore à identifier, nous relevons trois Altdorfer, deux Wolf Huber, un *Pyrame et Thisbé* du maître C. W., un projet de coupe par Peter Flötner, deux Beham, dont un grand *Saint Jérôme*; et plusieurs œuvres moins importantes du *xvi^e* siècle.

Quatre paysages fort remarquables d'Adam Elsheimer montrent à son plus grand avantage ce génial prédécesseur de Rembrandt.

Le *xviii^e* siècle est représenté par un assez joli *Portrait de femme*, de Balthasar Denner, et par une *Bucolique* fort maniérée, due au pinceau peu imaginaire de Salomon Gessner.

Les fascicules suivants seront consacrés aux Néerlandais, aux Italiens et aux Français.

S. DE RICCI

René SCHNEIDER. **L'art français. Dix-huitième siècle.** in-8, 240 p., 138 grav. Paris, Henri Laurens, 1926.

Nous avons déjà dit tout le bien que nous pensions de cette histoire en raccourci de l'art français dont deux tomes ont déjà paru dans la collection des *Patries de l'Art*. Le volume consacré au *xviii^e* siècle est digne des précédents avec quelque chose de plus preste et de plus alerte comme il convient au siècle de Voltaire et de La Tour. L'un des grands charmes de cet ouvrage d'initiation artistique qui s'adresse surtout aux étudiants, c'est qu'il n'a rien de didactique, de sèchement pédagogique et ne sent jamais le manuel. Tout en étant parfaitement ordonné, le plan reste souple; les idées s'enchaînent logiquement, mais sans raideur; le style vif et toujours personnel, avec d'heureuses trouvailles d'expression, est dépouillé de tout pédantisme.

La seule réserve que je serais tenté de faire sur le plan adopté par l'auteur, c'est qu'il eût mieux valu, à mon sens, ne pas rejeter en bloc à la fin de l'exposé le chapitre sur l'archi-

ture: car, bien que l'architecture ne soit plus au *xviii^e* siècle l'art dominant, ce sont ses transformations qui déterminent et qui expliquent l'abandon progressif de la grande peinture décorative, la vogue des dessus de portes et des trumeaux.

L. R.

Paul VITRY. — **Paul Manship, sculpteur américain.** Paris, Editions de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1927, in-4, 46 p., 80 pl. en phototypie.

En une quarantaine de pages substantielles, M. P. Vitry s'est attaché à résumer la biographie et à analyser les œuvres déjà nombreuses d'un des jeunes sculpteurs américains les plus en vue de l'heure présente, M. Paul Manship, déjà connu et apprécié en France où il est représenté au Musée du Jeu de Paume par le groupe élégant et nerveux de la *Danseuse aux gazelles*. La variété un peu papillonnante de cette œuvre déconcerte au premier abord; on y voit poindre puis disparaître comme des feux follets les inspirations les plus diverses: mignardise de l'art grec alexandrin, exotisme de l'art hindou et khmer, réalisme minutieux des Italiens de la Renaissance, stylisation archaïsante de Bourdelle. On sent un artiste qui se cherche et dont la personnalité n'est pas encore dégagée. Mais Paul Manship n'a guère plus de quarante ans et maintes œuvres puissantes ou hardies telles que le *War Memorial* de l'Académie américaine de Rome, la *Victoire outre-mer* de Detroit qui s'apparente à la Marseillaise de Rude et plus encore à l'Epopée polonaise de Bourdelle, enfin et surtout la *Diane chasse-resse*, figure violente d'un mouvement vertigineux lancée comme une flèche à côté de son chien qui galope ventre à terre, attestent, en même temps qu'une rare connaissance du métier, un esprit audacieux qui ne craint pas d'aller de l'avant et de quitter les sentiers battus. Ce passé déjà riche de réalisations méritait d'être récapitulé et en attendant qu'il soit possible de porter un jugement définitif sur une œuvre qui s'accroît et évolue sans cesse, les belles planches en phototypie de Jacomet qui illustrent le pénétrant commentaire de M. Paul Vitry permettront d'embrasser la première partie de la carrière d'un artiste qui fait honneur à l'Ecole de sculpture américaine.

L. R.

L'Administrateur-Gérant: CH. PETIT.

BOIS-COLOMBES. — IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS.

DEUX WATTEAU INCONNUS AU MUSÉE DU LOUVRE



DANS sa séance du 28 mars 1927, le Conseil des Musées nationaux vient de voter à l'unanimité l'acquisition pour le Musée du Louvre de deux admirables peintures de Watteau, hier encore inconnues, représentant l'une, *La Plantation du Mai* et l'autre une *Danse champêtre*. L'apparition de ces deux chefs-d'œuvre insoupçonnés d'un des plus grands maîtres de l'École française est un événement considérable au point de vue de l'histoire de l'art. C'est aussi un événement dans l'histoire des enrichissements de nos collections nationales : car, si étrange, si paradoxale même que cette révélation puisse paraître aux non-initiés, c'est la première fois depuis sa fondation que le Musée du Louvre achète une œuvre de Watteau. *L'Embarquement pour Cythère*, le morceau de réception de l'artiste, lui vient par héritage des anciennes collections de l'Académie Royale de Peinture et les neuf autres peintures ou esquisses que le Catalogue inscrit sous le nom de Watteau lui ont été léguées en bloc par le docteur La Caze en 1869. Sans cette donation inespérée, notre grand peintre-poète du XVIII^e siècle, dont les œuvres maîtresses sont éparpillées depuis la Collection Wallace de Londres et les anciennes Collections de Frédéric II à Berlin et Potsdam jusqu'à l'Ermitage de Leningrad, serait représenté au Louvre en tout et pour tout par un seul tableau.

Félicitons donc le Conseil des Musées d'avoir saisi avec un louable esprit de décision l'occasion exceptionnelle et sans doute unique qui s'offrait à lui de fixer définitivement en France, deux œuvres infiniment précieuses, rapatriées par un heureux hasard, qui ne demandaient qu'à reprendre leur vol à l'étranger, outre-Manche ou, sans doute, outre-Atlantique. Les sacrifices financiers, que le Louvre a dû consentir pour s'assurer la possession de ces merveilles, ont été facilités par l'appui

généreux de quelques mécènes et surtout — il n'est que juste de l'ajouter — par le désintéressement du vendeur, M. Perdoux, qui avait eu le mérite de découvrir ces peintures en Angleterre et qui, jugeant que la place de ces deux chefs-d'œuvre était au Louvre, a rejeté des offres supérieures pour les conserver à la France.

I

Peut-être des recherches ultérieures préciseront-elles l'histoire et la provenance de ces deux tableaux qui avaient échappé jusqu'à présent aux investigations de tous les historiens de Watteau et dont je n'ai trouvé mention dans aucun catalogue de vente. Tout ce que nous savons, c'est qu'ils étaient conservés dans une de ces collections anglaises qui recèlent encore, malgré les prélèvements de plus en plus nombreux opérés par les marchands au profit de l'Amérique, tant de précieuses épaves de l'art français.

A qui ces tableaux étaient-ils destinés ? Quel fut leur premier possesseur ? Nous l'ignorons. On peut affirmer en tout cas qu'ils ont été peints en pendants pour un amateur qui en avait sans doute spécifié les sujets et les dimensions : car, bien qu'on observe entre les deux toiles une légère différence au point de vue de l'intensité et de la fraîcheur du coloris — différence qui peut tenir à un nettoyage plus ou moins discret — les proportions en hauteur et en largeur sont identiques et malgré la liberté et la souplesse incomparable des groupements de personnages, les deux compositions symétriques s'ordonnent suivant la même arabesque. Les figures ne sont pas alignées sur le même plan comme dans les tableaux de l'École davidienne issus des bas-reliefs antiques ; elles sont groupées en demi-cercle et décrivent, conformément à l'esthétique « rocaille » du XVIII^e siècle, une courbe gracieuse qui a le double avantage d'assouplir la composition dont les nombreux éléments s'ordonnent avec une parfaite clarté, et de creuser le paysage qui paraît, grâce à cet artifice, plus profond et plus aéré.

Si ces deux tableaux étaient restés en France, ils n'auraient certainement pas échappé aux recherches consciencieuses de M. de Jullienne, si jaloux de la gloire de son ami, qui se serait empressé de les faire graver. Il faut donc supposer qu'ils ont passé en Angleterre de très bonne heure, du vivant même de Watteau. J'avais d'abord pensé que l'artiste avait pu les emporter lui-même dans ses bagages, lorsqu'il se rendit à Londres en 1720 pour consulter sur son état de santé de plus en plus précaire le célèbre docteur Mead ou simplement peut-être, comme on l'a supposé, pour refaire sa fortune ébréchée par la banqueroute de Law. Mais comme ces deux tableaux ont été exécutés très certainement — nous le verrons tout à l'heure — longtemps



avant 1720, il faudrait admettre dans cette hypothèse qu'ils seraient restés pour compte à l'artiste. Ce n'est guère vraisemblable. Je croirais plus volontiers, toute réflexion faite, que l'amateur inconnu pour lequel Watteau a peint ces pendants, atteint lui aussi par la déconfiture de Law qui ébranla tant de fortunes françaises, les céda sous la Régence à un riche Anglais. Ainsi s'expliquerait la « plongée » de ces deux tableaux, ensevelis dans d'obs-



Phot. Bulloz.

LE CONTRAT DE MARIAGE, PAR WATTEAU

(Musée du Prado, Madrid.)

cures collections d'outre-Manche jusqu'au jour où un hasard heureux est venu les remettre en pleine lumière.

II

Puisque ces peintures n'ont jamais été gravées et que leur provenance nous échappe, quel est, dira-t-on, le criterium qui garantit leur authenticité? Sur quelles données, sur quels arguments se fonde leur attribution à Watteau?

Si tous les connaisseurs, qui ont eu le privilège d'examiner de près ces deux petites toiles avant leur acquisition par le Louvre, sont tombés d'accord

pour prononcer le grand nom de Watteau, c'est que la qualité exceptionnelle de ces peintures, la science étourdissante du dessin, la distinction raffinée du coloris semblaient écarter, de prime abord, toute autre attribution. Watteau, comme tous les grands créateurs, a eu ses « singes » ; aucun peintre peut-être n'a été plus imité, plus exploité, plus démarqué. Mais à qui fera-t-on croire que des morceaux aussi miraculeusement dessinés et peints que la farandole du *Mai* avec les deux couples de danseurs qui passent en gambadant sous l'arche vivante des bras de leurs camarades ou, pour prendre nos exemples dans le même tableau, l'homme qui se cambre pour dresser le *Mai* enrubanné, le personnage vu de dos, assis sur un tertre, puissent sortir de l'officine de Bonaventure de Bar ou de Philippe Mercier, de Pater ou même de Lancret ?

Telle est la première impression qu'on éprouve en présence de ces tableaux et dans la critique comme dans l'action il ne faut pas faire fi du premier mouvement. Mais si nous quittons le domaine de l'instinct pour entrer dans celui de la réflexion, nous voyons que l'analyse confirme la justesse de ce réflexe. En examinant de plus près ces deux scènes champêtres, on ne peut s'empêcher d'être assailli de réminiscences, de saluer au passage de vieilles connaissances. Ces deux vieillards qui regardent en dodelinant de la tête les danseurs de menuet sont ceux de l'*Accordée de village* du Musée Soane à Londres. Le galant enlaçant brutalement une femme qui fait mine de se défendre en lui mettant la main sur la bouche, c'est le groupe bien connu de la *Surprise* de Buckingham Palace, emprunté à la *Kermesse* de Rubens dont Watteau avait fait un croquis à la sanguine. Au centre du même tableau apparaît, un peu dépaycé dans cette réunion champêtre, un personnage de la Comédie Italienne, un Mezzetin coiffé d'une toque, le cou engoncé dans une fraise tuyautée. Dévisagez-le un moment ; vous n'aurez pas de peine à le reconnaître : c'est « le gros brun au riant visage » du *Concert de famille* de la Collection Wallace, tableau gravé par Thomassin le fils, avec cette légende : *Sous un habit de Mezzetin*, et nous savons, grâce à Mariette, qui se cache sous ce déguisement ; c'est le marchand Sirois, un des premiers amis et protecteurs parisiens du peintre de Valenciennes, « représenté au milieu de sa famille sous la figure de Mezzetin jouant de la guitare ».

En feuilletant les *Figures de différents caractères*, ce précieux répertoire de l'œuvre dessiné de Watteau, on pourrait aisément multiplier ces rapprochements. Ils confirment ce que nous savons par ailleurs des procédés de travail de Watteau. « Il avait coutume, dit Caylus, de dessiner ses études dans un livre relié de façon qu'il en avait toujours un grand nombre sous sa main. Quand il avait envie de faire un tableau, il en formait des groupes, le plus souvent en conséquence d'un paysage qu'il avait conçu ou préparé ». Ainsi s'expliquent les répétitions et les « remplois » qui abondent dans ses œuvres.



III

La question d'attribution une fois tranchée, il resterait à préciser la date de ces deux peintures miraculeusement retrouvées.

Il est hors de doute que ce sont des œuvres de jeunesse, antérieures d'une



Cl. Serv. phot. B.-A.

CROQUIS A LA SANGUINE, PAR WATTEAU
D'APRÈS LA KERMESE DE RUBENS
(Musée du Louvre.)

dizaine d'années à l'*Embarquement pour Cythère* qui fut présenté à l'Académie en 1717. Par l'exécution comme par le sujet, les deux petits tableaux que vient d'acquérir le Louvre se rattachent au groupe de l'*Accordée de village* du Musée Soane, du *Contrat de Mariage* du Prado : ils ont dû être peints à peu près à la même époque, aux environs de 1710.

Sans entrer dans une discussion approfondie qui excéderait les limites de cette étude, je voudrais au moins indiquer deux des raisons les plus fortes qui militent, à mon avis, en faveur de cette hypothèse.

C'est d'abord le nombre considérable des figures qui étoffent ces deux paysages. Chacun d'eux en contient une quarantaine sans compter les personnages évanescents qui se dissimulent à l'arrière-plan et qu'on devine plus qu'on ne les distingue sous l'ombre propice et mystérieuse des grands arbres. Il est vrai que le nombre des personnages n'est pas moins grand dans *l'Embarquement pour Cythère* ou dans *Les Plaisirs du Bal* qui appartiennent à la dernière période de la carrière de l'artiste ; mais ce sont des compositions beaucoup plus amples. En thèse générale on peut dire que les suprêmes chefs-d'œuvre de Watteau sont moins étoffés, plus aérés que ses tableaux de jeunesse. A mesure qu'il progresse, il éprouve le besoin de donner même à des scènes de genre comme *l'Enseigne de Gersaint* un caractère plus monumental et conséquemment il se trouve amené à réduire le nombre des figures.

Une autre remarque encore plus importante pour fixer la date des tableaux du Louvre, c'est qu'on y voit encore, à côté de bergers d'opéra-comique, quelques types de caractère franchement rustique tels que le jeune couple villageois debout sous l'escalier du *Mai*, les deux vieillards et la femme allaitant son poupon de la *Danse champêtre*. Nous sommes déjà loin sans doute des bambochades flamandes à la Teniers par lesquelles avait débuté Watteau et dont l'exemple le plus frappant est *La vraie Gaité* de la Tennant Gallery. Mais il y a néanmoins dans les deux tableaux que nous étudions un reste indiscutable d'influence des petits maîtres flamands. Ces réminiscences disparaîtront plus tard complètement. Des scènes villageoises ou militaires qu'il avait pu observer sur place à Valenciennes, Watteau transplanté dans la capitale, passe à l'évocation des scènes de théâtre et des Fêtes Galantes. Son génie tend de plus en plus à s'aristocratiser, à se parisianiser. Sous l'influence de son nouveau milieu et sans doute aussi de la maladie impitoyable qui le ronge et l'affine, le plébéien se dégrasse, le provincial se dégrossit. Dans ses dernières œuvres comme *Les Divertissements champêtres* de la Collection Wallace, il n'y a plus trace de la rusticité de ses débuts.

Toutes ces considérations nous amènent à proposer pour les deux tableaux dont le Louvre vient de s'enrichir la date approximative de 1710. La valeur de cette acquisition s'en trouve encore accrue puisque le Louvre ne possédait jusqu'à présent aucune œuvre de Watteau appartenant à cette période de formation et que, grâce à ces deux « témoins » on pourra désormais reconstituer l'évolution de ce merveilleux génie.

LOUIS RÉAU

LE LOUVRE DE PIERRE LESCOT



ON content des embellissements qu'il avait apportés à son château du Louvre, en 1539, lors de la visite de Charles-Quint, François I^{er}, qui aimait fort les bâtiments et qui goûtait les ornements nouveaux de ses autres résidences, Chambord, Madrid, Fontainebleau, Saint-Germain, Villers-Cotterets, Folembray, annonça, par lettres patentes du 2 août 1546, sa volonté de faire « construire en son chastel du Louvre un grand corps d'hôtel, au lieu où est de présent la grand'salle », c'est-à-dire sur l'emplacement de l'aile occidentale. Il chargea du soin de diriger les travaux Pierre Lescot, qui avait fait les dessins et ordonnances et qui jouissait de sa faveur.

..... Le Roy François, des lettres amateur,
De ton divin esprit premier admirateur
T'aima par dessus tout.

écrivit Ronsard à Lescot.

Le Roi mourut en 1547. Son fils Henri II confirma aussitôt Lescot dans sa charge. Mais le plan approuvé par François I^{er} ne plaisait sans doute pas au nouveau souverain, car, le 10 juillet 1549, tout en témoignant à Lescot son parfait contentement pour ses bons services, il lui disait : « Ayant depuis trouvé que, pour grande commodité et aisance dudit bâtiment, il estoit besoin de le parachever autrement et, pour cet effet, faire quelque démolition de ce qui estoit ja fait et encommencé et ce suivant un nouvel devis et dessein que vous en avez fait dresser par vos commandemens, que voulons estre suivi ».

Quel était ce nouveau plan ? M. Batiffol, dans un intéressant article de la *Gazette des Beaux-Arts*¹, a prétendu établir qu'il s'agissait du « grand

1. 1910¹, 273-299.

dessein », que les souverains s'efforcèrent désormais de réaliser et qu'il était réservé à Napoléon III de conduire à sa perfection. Dès cette époque, Lescot aurait décidé de quadrupler la cour du Louvre, projeté un palais sur l'emplacement des Tuileries et une galerie de jonction sur le bord de la Seine. M. Batiffol fondait tout son ingénieux raisonnement : 1^o sur la déclaration du 5 janvier 1624, 2^o sur deux plans de la collection Destailleur.

La déclaration du 5 janvier 1624 dit : « Les Rois, nos prédécesseurs et nous, à leur imitation, ayant chéri notre bonne ville de Paris, avons recherché soigneusement les moyens de l'embellir de grands nombres d'édifices somptueux et aussi honorée de notre plus ordinaire résidence. Ces considérations et l'incommodité que nous recevons pour notre logement en notre château du Louvre nous ayant convié de nous faire représenter les plans et desseins pour la construction de notre dit chasteau et autres logements nécessaires pour notre commodité et notre suite, qui furent faits et arrêtés, après bonne et mure délibération, du règne du Roi Henri II, que Dieu absolve, en la forme et figure attachée sous le contrescel de notre chancellerie ». On « représenta » donc ces desseins élaborés à l'époque de Henri II. Sur ce point aucun doute n'est possible ; mais la question est de savoir si ce dessein est bien celui qu'on trouve exprimé dans les deux plans de la collection Destailleur.

Ces plans¹ nous montrent le premier Louvre de Lescot quadruplé, les Tuileries construites telles qu'elles seront jusqu'en 1664, la petite et la grande galerie achevées. D'après M. Batiffol, ils seraient en toute certitude, les plans soumis au Roi en 1549 et expliqueraient les lettres du 10 juillet ordonnant « quelque démolition ».

La thèse de M. Batiffol a été acceptée par M. Vitry, dans son chapitre de l'*Histoire de l'Art* de M. André Michel, par M. Verne dans la préface de son recueil de planches consacrés au Louvre et par M. Marcel Poète dans son volume sur *Le Jardin des Tuileries*. Elle a été combattue par M. François Gêbelin en un article paru dans l'*Architecture*².

Examinons les arguments de M. Batiffol. D'après cet excellent auteur, les plans Destailleur sont bien ceux de Pierre Lescot pour les raisons suivantes :

1^o Les parterres présentent le monogramme de Henri II, un H avec deux C entrelacés, Henri et Catherine ;

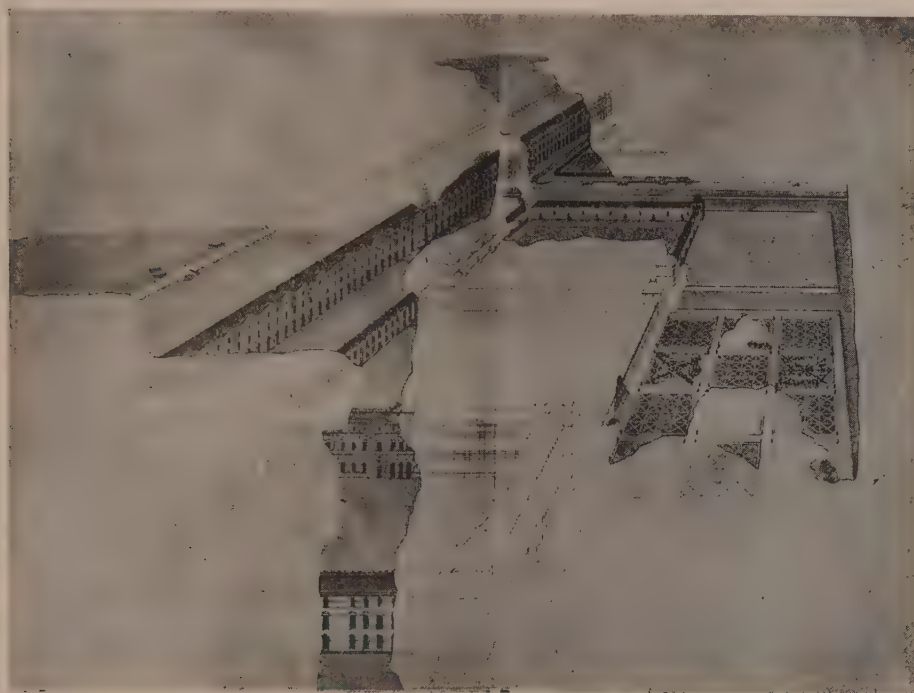
1. Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. Collection Destailleur, t. VI, fol. 147, 148.

2. H. Verne, l'*Architecture*, 10 juin 1922 et le *Palais du Louvre*, Paris, Morancé, 2 vol. in-8, 1923 ; M. Poète, *Au Jardin des Tuileries*, Paris, Picard, 1 vol. in-12, 1921 ; F. Gêbelin, l'*Architecture*, 10 juillet 1923.

2° Le plan reproduit le périmètre fixé pour le grand dessein par la déclaration de 1624 ;

3° Le plan correspond à la fresque de Fontainebleau, exécutée vers 1600. On retrouve les mêmes cours des cuisines et des écuries ;

4° Ce plan est antérieur au règne de Charles IX, car sous ce roi on construisit aux Tuileries un dôme plus considérable que celui qui y avait



FRESQUE DE FONTAINEBLEAU AVANT LA RESTAURATION
D'APRÈS BERTY

été prévu, et le pavillon de Jean Bullant ajouté postérieurement n'y figure pas ;

5° Au revers de la pièce on voit l'attache d'un sceau ; or le plan annexé au devis de 1624 était scellé ;

6° Ce plan est paraphé par M. de Fourcy, or M. de Fourcy était surintendant en 1624 ;

7° Un des plans figure le dôme des Tuileries dans l'axe du dôme de l'Horloge, alors que le deuxième plan montre la diversité des axes déterminée par la courbe de la Seine. Donc Lescot en 1549 a d'abord voulu établir un parallélisme parfait entre les deux palais. A cet effet il démolissait le Louvre antérieur, ce qui explique le passage des lettres de 1549 relatif

aux quelques démolitions nécessaires. Mais on renonça à ce projet et l'on admit la déviation des axes.

Tels sont les arguments de M. Batiffol. Sont-ils aussi convaincants qu'ils le paraissent au premier abord ? Reprenons-les :

1^o Les parterres portent le H avec deux C. Henri II jouait avec ce monogramme qui pouvait aussi bien évoquer les deux croissants et sa devise « *donec totum impleat orbem* » que les initiales de la reine, Catherine de Médicis. Aussi Berty¹ a-t-il soutenu que du vivant de Henri II la pointe des croissants s'arrêtait à la haste de l'H et qu'on pouvait croire à deux D, tandis qu'après la mort de Henri II, Catherine détachait nettement les C. En effet, ce chiffre apparaît postérieurement à 1559, sur des édifices bâtis non seulement sur l'initiative de la reine-mère, mais aux frais du Roi. C'est ainsi que nous retrouvons ce sigle au premier étage de la petite galerie, telle qu'elle apparaît dans une gravure de Marot, exécutée avant l'incendie de 1661. Or cette petite galerie fut construite sous Charles IX en 1566. Henri III lui-même conserva ce chiffre et le fit sculpter au rez-de-chaussée du troisième avant-corps de la façade sur cour de l'aile méridionale, où il existe encore et fait suite aux doubles K de Charles IX.

La présence de ce monogramme sur un des plans Destailleur ne prouve donc pas qu'il soit contemporain de Henri II. D'ailleurs les Tuileries, même inachevées et inhabitées, resteront le palais de la Reine-mère et il était naturel que les jardiniers eussent conservé son chiffre tout comme les sculpteurs le taillaient en 1575, sur la colonne astronomique de son hôtel de Soissons.

On pourrait même aller plus loin : le fait que le chiffre figure sur un parterre ne prouve pas que l'auteur ait exécuté le dessin du vivant de Catherine de Médicis, c'est-à-dire avant 1589. On sait comment procèdent les architectes. Pour établir un plan nouveau, on calque sur un plan antérieur et l'on ajoute les parties projetées. Le dessinateur a pu reproduire le dessin du parterre ancien, sans se donner la peine d'aller sur place relever les arabesques des jardiniers contemporains.

2^o Ces plans, dit M. Batiffol, reproduisent le périmètre fixé pour le grand dessein par la déclaration de 1624. Ceci est parfaitement vrai, mais on ne peut pas en conclure qu'ils soient précisément les plans qui accompagnaient cette déclaration, car des documents de 1620, 1616, 1608, cités par M. Batiffol lui-même, montrent que le grand dessein était antérieur au règne de Henri IV.

3^o Le plan et la fresque de Fontainebleau concordent. Il restait bien peu

1. *Topographie de Paris. Région du Louvre et des Tuileries*, I, 228.

de choses de cette fresque, lorsqu'elle fut repeinte en 1864 par Guiaud sous la direction de l'architecte Paccard. Supposons que la restauration ait été fidèle, il n'en résulte pas que le plan ait été l'œuvre de Lescot, mais seulement qu'il précédait la fresque.

4^o Le plan est antérieur à Charles IX, à cause de la disposition des Tuileries. Sur ce point nous ne saurions être d'accord avec M. Batiffol. D'abord on reconnaît parfaitement le pavillon de Bullant avec son escalier,



Phot. de la C^{ie} Aérienne.

LE LOUVRE, VUE PRISE EN AVION

ses cheminées, tel qu'il le construisit après 1570. Quant au dôme, comme l'a remarqué M. Ward, dans sa publication des dessins de Du Cerceau, conservés au British Museum¹, il a été élevé, non pas par Philibert Delorme, qui projetait un pavillon coiffé d'un comble à la française, mais semble-t-il, par Jacques II Androuet Du Cerceau à la fin du xvi^e siècle. En tout cas le plan ne nous renseigne nullement sur la présence ou l'absence de ce dôme. Il nous montre seulement l'escalier de Philibert Delorme, qui fut commencé vers 1564.

Sur les plans Destailleur nous observons les parties des Tuileries cons-

1. Ward, *French Chateaux and Gardens*, Londres, 1909, fol.

truites sous Henri IV. Sur l'un d'eux tous les détails concordent, murs de refend, cheminées, escaliers. Il faudrait donc supposer que dès 1549 Lescot traça deux plans des Tuileries ; un plan général et un autre plan où les moindres particularités étaient scrupuleusement notées. Or quiconque a étudié l'architecture de cette époque sait que les artistes, pour capables qu'ils fussent de se soumettre à un programme général, n'en gardaient pas moins encore dans l'exécution une grande liberté, à la manière de leurs aïeux gothiques ;

5° Au revers d'un plan Destailleur apparaît la marque d'un sceau.



ÉLEVATION DU PALAIS DU LOUVRE DU CÔTÉ DE LA COUR
PAR PIERRE LESCOT, D'APRÈS UNE GRAVURE DE DU CERCEAU

Donc, d'après M. Batiffol, il s'agit du plan de 1624 qui était scellé.

Que ce plan ait été scellé, rien de plus exact ; qu'il ait été scellé en 1624, voilà qui est douteux. Nous croyons bien plutôt que ces deux plans sont ceux qui servirent aux adjudications de 1594 et de 1603, dont les textes ont été publiés respectivement par M. Batiffol¹ et par M. de Mallevoue². Henri IV vient de rentrer à Paris ; il veut achever les Tuileries et le Louvre, il fait dresser des plans, sans doute par Jacques II Androuet Du Cerceau, qui était architecte du Roi, ou par Louis Metezeau qui, le 19 octobre 1594, venait de recevoir le même titre³. Il ordonne de construire la grande galerie

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 19121, 173-190, 116-135.

2. *Les Actes de Sully*, collection des Documents inédits, Paris, 1911, in-4, p. 107.

3. F. de Mallevoue, *ibid.*, p. 101.

et prévoit à la hauteur des fossés de Charles V, un gros pavillon qui est cité, sur les devis de janvier 1595 et qui figure sur le premier des plans Destailleur. Dès cette époque il décide d'établir les boutiques de la grande galerie. M. Batiffol concluait de ce plan que Henri II avait voulu, dès 1549, y installer les artistes qui travaillaient à l'hôtel de Nesle. Aucun document ne confirme cette intention. Au contraire, lorsque la galerie fut achevée en



PROJET DE PORTE POUR LE LOUVRE

DESSIN PAR J.-B. ANDROUET DU CERCEAU, D'APRÈS WARD

(British Museum.)

1608 et que le 22 décembre, par lettres patentes, Henri IV concéda ces logements, comme l'a remarqué M. Gébeline, il donna pour sienne cette idée. Le 9 janvier 1595, les entrepreneurs concouraient pour l'entreprise de ces bâtiments tels qu'ils figurent au premier plan. Fleurant Fournier et trois associés obtenaient la construction. Mais par suite de difficultés diverses ils ne purent faire face à leurs engagements. Aussi dut-on, le 19 février 1603, procéder à une nouvelle adjudication. Nous estimons que le second plan Destailleur est celui qui fut à cette époque soumis aux nouveaux entrepreneurs. En effet, il diffère du précédent. Il ne comporte plus le gros pavillon

à la hauteur de la Porte Neuve et de la Tour de Bois. En revanche nous voyons apparaître le pavillon Lesdiguières qui ne figurait pas sur le premier plan. Ce pavillon a sur la Seine une façade pareille à celle de la petite galerie ; or le marché de 1603 dit formellement que les travaux seront semblables aux ouvrages ci-devant faits, sauf que le pavillon symétrique à celui de la petite galerie sera conforme au dessin produit. Ce n'est pas tout. Sur ce second plan on aperçoit les murs de refend du pavillon de Flore et les tourelles d'escalier situés aux angles du pavillon voisin, qui ne figuraient pas sur le premier plan et qui furent construites à partir de cette époque.

6° M. de Fourcy parapha l'acte. Nous comprenons fort bien pourquoi ; si en 1624 il est surintendant, en 1595 et 1603 il était intendant ; c'est lui qui prépara l'adjudication et qui fut chargé, les contrats nous l'apprennent, de conserver les dessins. Il est donc probable que les deux dessins Destailleur sont venus, nous ignorons comment, de la famille de Fourcy.

7° Reste le dernier argument de M. Batiffol, la différence entre les axes du Louvre et des Tuileries, qui apparaît sur un plan et non pas sur l'autre. M. Batiffol estime que la correction de l'axe suppose la reconstruction du Louvre. Nous ne le croyons pas. Si l'on admet — et nous pensons qu'on nous accordera ce postulat — que le cours de la Seine n'a pas changé entre l'exécution des deux plans, on constatera que dans l'un comme dans l'autre l'aile occidentale du Louvre décrit avec le quai un angle parfaitement droit. Au contraire, sur le plan où les Tuileries sont parallèles au Louvre, le palais de Philibert Delorme est également à angle droit avec la Seine, tandis que sur l'autre plan il fait avec le quai un angle de 86 degrés. S'agissait-il donc de reconstruire les Tuileries ? Pas davantage. Les architectes de cette époque prenaient avec la réalité quelque liberté et leurs relevés ne sont pas toujours exacts. La meilleure preuve, c'est que dans les deux cas l'auteur ou les auteurs des plans Destailleur représentent le quai rectiligne, alors qu'en fait il dessinait et dessine une courbe prononcée. Comme le quai était tracé droit, les Tuileries, qui lui sont bien perpendiculaires, sont devenus parallèles au Louvre. Dans le second plan la différence des axes est notée, mais comme l'arc du fleuve est supprimé, l'angle formé par la rivière et les Tuileries est modifié. Par suite l'acuité des angles extérieurs de ce palais est exagérée ; mais en même temps les murs de refend ne sont pas perpendiculaires aux façades, ce qui est une erreur.

Cette indépendance à l'égard de la réalité, nous en pourrions citer bien d'autres exemples. Un des plus caractéristiques est celui de Gomboust qui, en 1652, dans un plan pourtant très soigné et très fidèle, a lui aussi représenté le Louvre et les Tuileries parallèles et confondu leurs axes.

En résumé, nous croyons que les plans Destailleur sont ceux qui servirent

aux adjudications du 9 janvier 1595 et du 19 février 1603, et non pas les plans dressés par Lescot en 1549.

On pourrait objecter que ces plans reproduisaient un plan de Lescot, mais alors il faudrait nous apporter des arguments nouveaux et nous verrions à cette hypothèse bien des difficultés, soit qu'il s'agisse de l'union du Louvre et des Tuileries, soit qu'on examine la question du quadrangle, de l'agrandissement de la cour carrée.

Il importe de remarquer que les deux questions sont indépendantes : on a pu penser quadrupler le Louvre sans le vouloir relier aux Tuileries ; on a pu songer à relier les deux palais par une galerie longeant la Seine sans projeter d'agrandir le Louvre.

A quelle époque a-t-on résolu de construire une cour quadruple de la cour primitive ? Sur ce point nous sommes entièrement d'accord avec M. F. Gébeline : le Louvre de 1549 était un petit Louvre. L'aile de

Lescot-Goujon est faite pour être vue de l'ancienne entrée du Louvre, c'est-à-dire d'un point situé en face de son pavillon central, sur une ligne tirée du pavillon des Arts au pavillon Marengo. C'est de là que l'œil peut, d'un seul coup, embrasser la façade de Lescot. Il faut au contraire reculer jusqu'au pavillon central de l'aile orientale pour saisir à la fois la façade de Lescot et celle de Lemercier. Il suffit de tenter l'expérience pour être convaincu. On s'aperçoit aussi que du premier point de vue la hauteur du Louvre de Lescot est proportionnée à sa largeur ; du second elle est trop faible.



Phot. Giraudon

PORTE CENTRALE DU « CORPS D'HOTEL »
DE PIERRE LESCOT

On peut ajouter que l'avant-corps médian du bâtiment de Lescot était bien l'entrée principale. C'est là, en effet, que Henri II fit, avant 1550, date où la publie Gilles Corrozet, graver l'inscription où il se vantait d'avoir achevé le Louvre, c'est-à-dire le petit Louvre commencé par François I^{er}.

*Sanctissimi parentis memor,
Pientissimus filius absolvit.
Anno a salute restituta, 1548.*

Du Cerceau nous dit que Henri II « grandement satisfait de la veue d'une œuvre si parfaite, délibéra de faire continuer es trois autres costez, pour rendre cette cour non pareille ». Il s'agit donc de continuer et non d'agrandir.

Nous verrons que des arguments différents corroborent notre conclusion : ce n'est pas en 1549 que le roi a rêvé de quadrupler le Louvre.

Toutefois ce dessein est antérieur à 1594, date du premier plan Destailleur ; l'ordonnance de 1624, ainsi qu'une lettre de Colbert¹, l'attribuent à Henri II. Il est étonnant que Du Cerceau n'ait pas dit un mot de ce projet ni reproduit un plan, lui si curieux de tous les vastes ensembles élaborés à son époque. En 1556, Gaspar de Vega, dans son rapport au roi d'Espagne², ne parle que de l'aile de Lescot. Comme Henri II meurt en 1559, ce serait donc à la fin du règne que l'idée d'agrandir le Louvre serait apparue. Faut-il interpréter ainsi les vers adressés par Ronsard à Lescot en 1660 :

Henry.....
Ne voulant escouter un autre homme que toy
Soit dinant et soupant et te donna la charge
De son Louvre enrichy d'édifice plus large³.

Mais ces vers, comme le passage de l'ambassadeur vénitien Lippomano, écrit en 1577 : « Il n'y a qu'un quart de construit⁴ », peuvent s'interpréter différemment.

Nous sommes donc réduits à de simples hypothèses. Dès 1660, Sauval se plaignait qu'aucun plan, aucune élévation de l'époque de François I^{er} et d'Henry II ne « fut parvenu jusqu'à lui et que personne n'ait vu l'original du grand dessein ».

Il se pourrait d'ailleurs que ce projet, une fois formé, fût demeuré longtemps un lointain idéal et qu'on ait songé tout d'abord à terminer le Louvre

1. Colbert, *Correspondance*, éd. Clément, t. V, p. 259.

2. Jean Babelon, *Jacopo da Trezzo*, Paris, 1922, in-8, p. 49.

3. Ronsard, *Œuvres*, éd. Blanchemain, t. VI, p. 192.

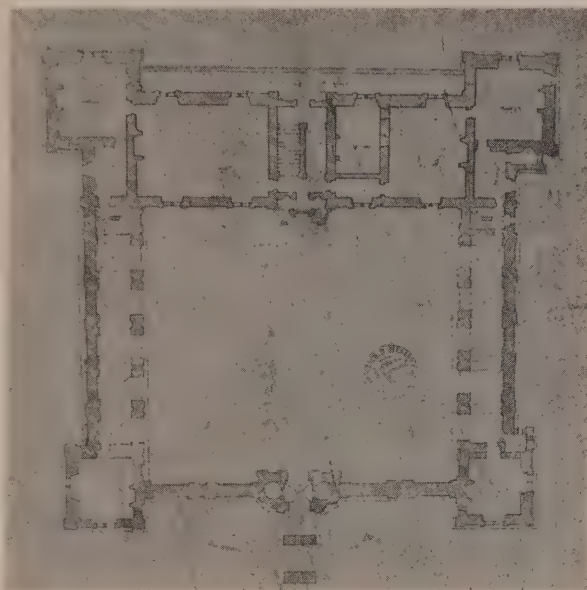
4. *Relations des ambassadeurs vénitiens*, éd. Tommaseo, t. II, p. 593.

de 1549. Ce fait se comprendrait mieux encore, si la porte monumentale qu'on trouve dans les dessins de Du Cerceau au British Museum¹, et qui doit être de Jean-Baptiste Androuet Du Cerceau, architecte du Louvre en 1578, et auteur de la partie Henri III de l'aile Sud, était bien destinée à l'entrée sur la rue d'Autriche². Les caractères, l'ordonnance, l'échelle de cette porte prouvait qu'elle était faite pour annoncer l'avant-corps central de Lescot. Peut-être l'énormité des travaux à entreprendre avait-elle détourné les plus fermes courages.

Henri III d'ailleurs n'aimait pas la bâtisse. Aurait-il, en ces temps troublés, recouru au grand projet et décidé d'achever le Louvre suivant le premier plan ? Cette hypothèse expliquerait les incertitudes qui existent sur le dessein du Louvre jusqu'en 1594.

Si nous sommes disposés à accorder à Lescot et à dater de la fin du règne de Henri II la conception d'un Louvre quadruple, nous croyons qu'on ne peut faire honneur à ce roi de l'union du Louvre et des Tuileries.

En 1549-1550, Henri II songeait si peu à faire bâtir un château aux Tuileries qu'il concédait la maison royale acquise pour sa grand'mère, Louise de Savoie, en 1549 à Vespasien Calvoisin Vivier, en 1559 à Scipion Provène, ses écuyers. C'est en 1563 que Catherine commença à acheter



PROJET DE 1546

(Musée du Louvre.)

1. Ward, *op. cit.*, p. 24.

2. On pourrait se demander, lorsqu'on compare à ce dessin la médaille de Pierre Regnier, reproduisant le premier projet de Le Mercier pour le pavillon de l'Horloge, si J. B. Androuet Du Cerceau n'avait pas songé à construire en cet emplacement un pavillon qui eut réuni les deux parties de l'aile occidentale du Louvre quadruplé, mais il faut remarquer que ce dessin prolonge les entablements à droite et à gauche, or il n'y a pas coïncidence avec la façade de Lescot dont l'étage attique se trouve supprimé et remplacé par de vastes fenêtres de combles triplées devant lesquelles court une balustrade.

des terrains aux Tuileries¹. Or, cette date coïncide avec celle que donnent tous les historiens pour l'établissement des premiers projets. Aucun contemporain n'a jamais refusé à Philibert Delorme l'honneur d'avoir fait ce plan. Bien plus, lui-même s'en vante en son ouvrage. Du Cerceau reproduit son grand dessein des Tuileries. Dans ses *Plus excellents Bâtimens* et dans son recueil du British, il déclare nettement que « la reine-mère *commença* à bâtir et ordonna *premièrement* ce dessein ». « Cette dame, ayant bien considéré le *premier dessein* du plan, ne l'a deguères depuis changé. » De Thou dit également que la Reine « *commença* à bâtir une maison magnifique ».

Catherine dut songer bientôt à unir le Louvre et les Tuileries. Des textes publiés, mais qui n'ont pas été remarqués par les historiens du Louvre, nous permettent de supposer la date. Le 9 mars 1565, Charles IX écrivait au maréchal de Montmorency : « Pour ce que je désire que le dessein que j'ai fait d'accroître et embellir Paris s'exécute plutôt aujourd'hui que demain et que l'on commence du costé des Thuilleries, je vous prie de voir ce que j'ai escript au prévost des marchands et échevins, et, suivant cella, donner ordre que, dès cette heure, l'on mette la main à la besogne de ce costé là et que l'on commence au boulevard qui est auprès de la rivière, suivant les desseings que vous entendrez assez, sans souffrir, qu'il soit despendu un seul escu des deniers destinés pour la fortification de ladite ville ». Il s'agissait, en effet, comme l'écrivait Catherine au Maréchal, de « mettre le bâtiment des Tuileries dans l'enclos de la ville² ». Dès lors le mur de Charles V ne devait plus séparer la cité de la campagne, le Louvre des Tuileries; il n'avait plus d'utilité militaire et, dérasé le long de la Seine, pouvait supporter une galerie de jonction. Malheureusement la construction de l'enceinte traîna; elle ne sera reprise que sous Henri IV et achevée sous Louis XIII; aussi la galerie ne fut-elle bâtie qu'en 1594-1608.

Du moins Catherine avait-elle amorcé les bâtimens nouveaux, à l'intérieur de la ville, du côté du Louvre. Elle jeta les bases de la petite galerie (galerie d'Apollon) dont le plan pourrait avoir été donné par Lescot. Le texte de Du Cerceau est fort net : « Davantage ont esté pour ladite dame encomancés quelques accroissemens de galeries et terraces du costé du pavillon (du Roi) pour aller de là au Palais qu'elle a fait construire et édifier au lieu appelé les Tuileries. » En effet, le 21 juillet 1566, le registre de la ville parle d'une « galerie que S.M. a ordonné être faite approchant le pont Saint-Nicolas ».

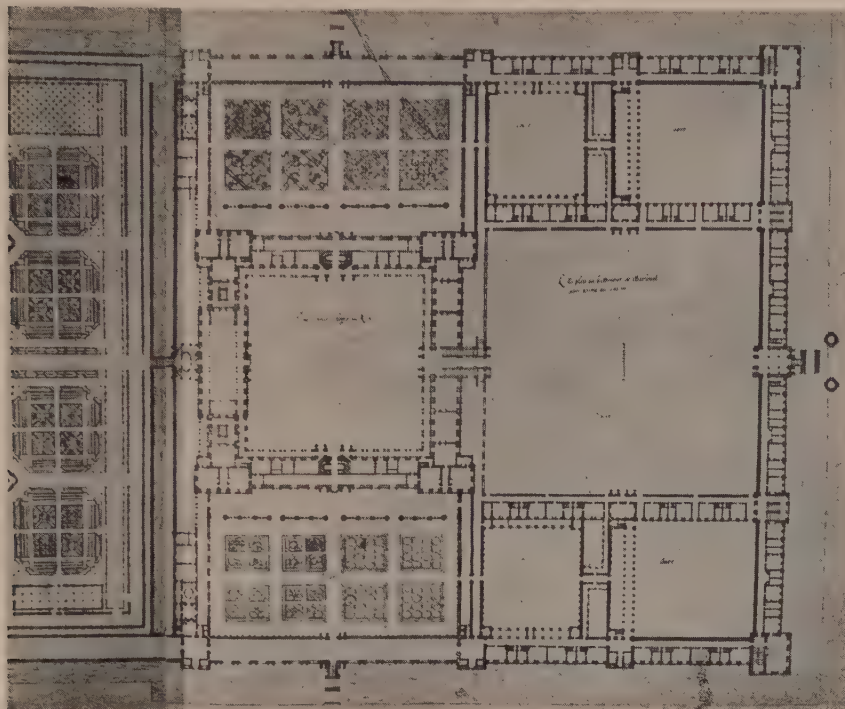
Il est donc probable qu'en 1563-64 Philibert Delorme avait présenté son

1. *Lettres de Catherine de Médicis*, éd. La Ferrière (collection des Documents inédits), t. II, p. 248.

2. *Lettres de Catherine de Médicis*, II, 275.

grand projet des Tuileries qui, avec leurs trois cours et leurs vastes bâtiments s'étendaient depuis l'emplacement futur de la seule aile construite jusqu'au mur de Charles V. En 1565, le roi décide de reporter ce mur au-delà du jardin, là où se trouve aujourd'hui la place de la Concorde ; aussi le projet de Philibert, si vaste qu'il fût, devint-il insuffisant et l'on décida d'unir le Louvre et les Tuileries.

Ce grand dessein ne pouvait s'exécuter en un jour ; il fallait procéder à



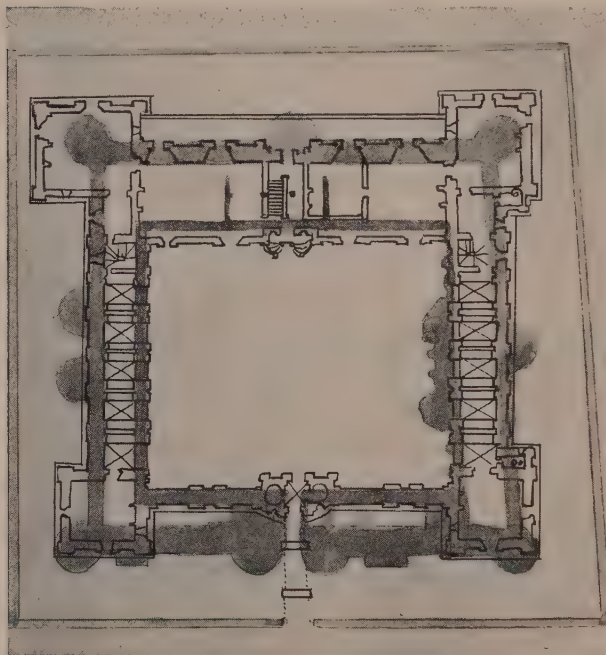
PROJET POUR LE CHATEAU DE CHARLEVAL
PAR J.-B. ANDROUET DU CERCEAU, D'APRÈS WARD
(British Museum.)

de nombreuses expropriations. Charles IX voulut néanmoins réaliser son rêve : sur un domaine, situé dans l'Eure, qu'il avait acquis en 1573 de M. de Fauquembergue, il résolut de bâtir un immense château. Ce fut sans doute Jean-Baptiste Androuet Du Cerceau, le futur architecte du Louvre, qui traça le plan de ce château, Versailles du *xvi^e* siècle, et qui s'inspira du grand dessein royal. Mais l'année suivante Charles IX mourait ; en 1577, Henri III vendait au président Faucon de Ris les terrains et les premiers bâtiments du château fraternel et, seuls aujourd'hui, quelques pans de mur et les dessins de Du Cerceau rappellent ce songe téméraire, bien vite interrompu.

*
* *

Nous voilà donc revenus à notre point de départ. Nous avouons ignorer à quelle date exacte fut décidé l'agrandissement de la cour carrée. Nous avons repris et, croyons-nous, confirmé la thèse traditionnelle sur l'union du Louvre et des Tuileries ; nous avons daté de 1594 et 1603 les deux plans Destailleur. Puisque nous ne pouvons accepter l'interprétation des lettres de 1549 donnée par

M. Batiffol, devons-nous recourir à celle de M. Gébelin ? Cet auteur remarquait ingénieusement que, le 16 juin 1549, Henri II avait fait son entrée dans sa bonne ville de Paris, qu'il avait admiré près de Saint-Jacques de l'Hôpital, rue Saint-Denis, un arc de triomphe qui était l'œuvre de Jean Goujon et, plus loin, la fontaine des Innocents. Jean Goujon était bientôt inscrit parmi les architectes du Roi. C'est lui qui aurait fourni les projets nouveaux. Lescot était un amateur, plein de goût ; Jean Goujon, un artiste de profession. La façade sur la cour dont les



LE PROJET DE LESCOT, 1546 (TRAIT)
SUPERPOSÉ AUX MURS DU LOUVRE
DE CHARLES V (LAVIS)

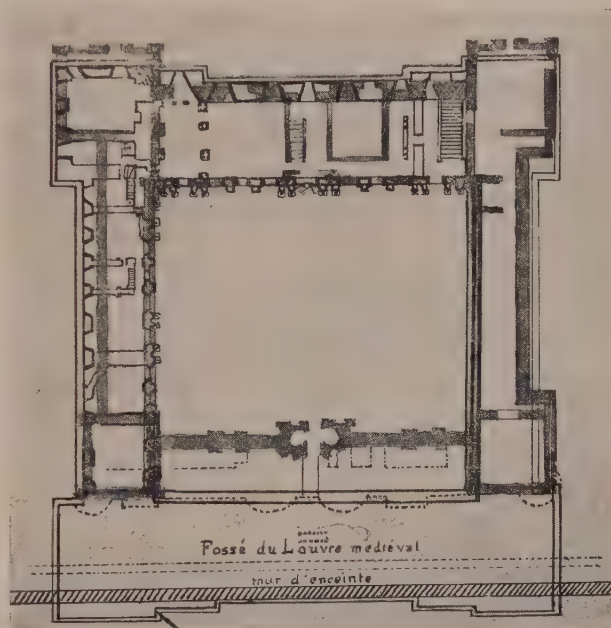
avant-corps ressemblent à l'arc de triomphe de 1549, serait due à Jean Goujon.

Que Jean Goujon ait participé à la décoration de cette façade, rien de plus certain : on sait qu'en décembre 1549 il sculptait les œils-de-bœuf, en 1550 il recevait la commande des cariatides, en 1557 celui des figures encadrant la cheminée ; mais il est non moins sûr que Lescot demeurait l'architecte et qu'il était capable de fournir des dessins : le contrat passé avec Scibec de Carpi pour la sculpture du plafond de la chambre du Roi, ce contrat découvert par M. Bapst et publié par M. Roy¹, en est la preuve formelle.

1. *Mélanges Gustave Schlumberger*, in-4°, Paris, 1927, pp. 414-520.

L'inscription gravée pour Henri II dit que la façade fut achevée en 1548. Celle-ci devait donc être construite lors de l'entrée de Henri II à Paris en juin 1549 ; il ne restait qu'à sculpter les pierres épannelées et, dès juillet, Jean Goujon commençait le travail par les œils-de-bœuf. Par suite le texte de 1549 ne veut pas dire qu'on va reconstruire cette façade suivant un modèle nouveau. D'ailleurs la collaboration de Jean Goujon ne suffit pas à expliquer les mots « quelque démolition ».

Nous croyons qu'un plan inédit va nous apporter la clef de ce problème. Le Musée du Louvre possède deux grands volumes où sont conservés des plans manuscrits du palais aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles. Parmi ces documents précieux que nous utiliserons ailleurs pour l'histoire du Louvre de Louis XIV, se trouve un plan du ^{xvi}^e siècle. Il se pourrait bien qu'il datât de 1546. L'auteur adopta le plan rectangulaire qui était à la mode et qu'on observe la même année à Ancy-le-Franc. Il remplaçait les tours d'angle



LE LOUVRE DE 1549 (TRAIT)
SUPERPOSÉ AU PROJET DE 1546 (LAVIS)

par des pavillons carrés dans lesquels, au Nord, il installait des latrines se déversant dans les fossés, usage qui sera conservé jusqu'au milieu du ^{xvii}^e siècle. Il élevait sur l'emplacement de la grande salle un corps d'hôtel auquel on accédait par un escalier en fer à cheval, sous lequel se dissimulait l'entrée des caves. Cet escalier extérieur ressemble, en plus petit à l'escalier de Fontainebleau qui précéda l'escalier actuel, en plus grand à l'escalier de la petite galerie du Louvre que Le Vau démolit en 1662 et remplaça par un escalier droit. Au centre du bâtiment un grand degré, axé sur la porte d'entrée ressemblait à l'escalier de Villers-Cotterets bâti depuis une quinzaine d'années. Cette disposition d'escalier central sera d'ailleurs conservé jusqu'au ^{xvii}^e siècle, on le retrouve à Saint-Maur-les-Fossés bâti par

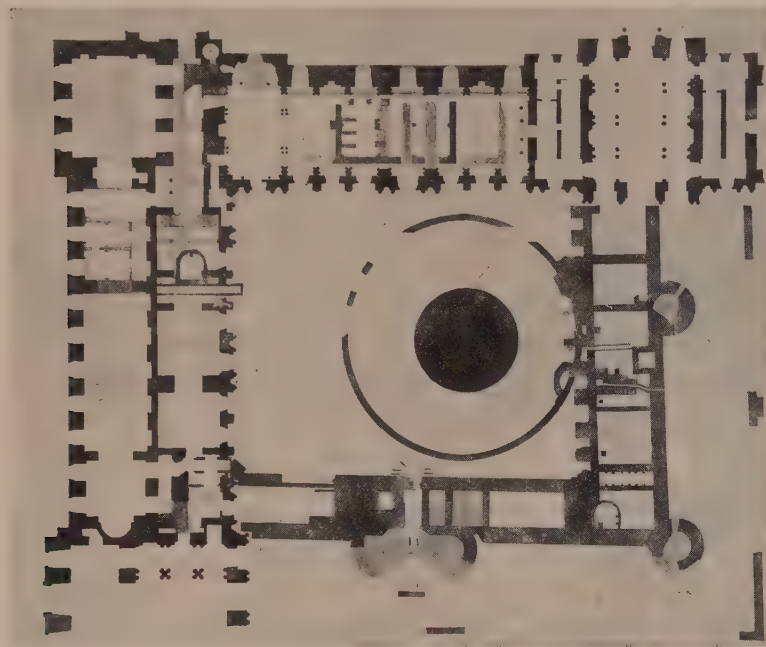
Philibert Delorme, à Verneuil, construit par Androuet Du Cerceau vers 1565, et plus tard à Coulommiers, œuvre de Salomon de Brosse ou dans des hôtels parisiens comme l'hôtel de Sully. A gauche une vaste salle qui mesurait environ 23 mètres sur 17 conduisait à une chambre située dans le pavillon méridional et accompagné d'une garde-robe. La même disposition se répétait au Nord de l'escalier, mais la grande salle y était remplacée par une autre chambre et une garde-robe. Les deux ailes Nord et Sud étaient occupées au rez-de-chaussée par des promenoirs ornés de pilastres accouplés et voûtés d'arêtes. Ces galeries étaient fréquentes dans les châteaux construits au xvi^e siècle et habités ou visités par François I^{er}. On en trouvait à Blois ; la cour ovale et la cour de la belle Fontaine à Fontainebleau comportaient des portiques. La même disposition avait été observée à Villers-Cotterets ; elle l'était en la même année 1546 à Anet par Philibert Delorme ou à Ancy-le-Franc ; elle allait l'être à Verneuil. On accédait aux appartements situés aux étages par des escaliers disposés dans les angles Sud-Ouest et Nord-Ouest, comme à Ancy-le-Franc. Peut-être le premier étage était-il réservé aux princes et à la cour, peut-être existait-il une de ces galeries qui deviendront à la mode à la fin du xvi^e siècle et au début du xvii^e. Le Roi venait de faire aménager, hors du château, la cour des cuisines et d'y rejeter les divers services ; il pouvait donc donner à la demeure royale plus d'élégance et moins d'ampleur.

La cour était fermée à l'Est, non plus par une courtine défendue par des tours, non pas même par une aile basse, comme à Ecouen, bâti à cette même époque, mais par un simple mur orné de pilastres et percé d'un portail, annonçant déjà celui que Philibert Delorme élèvera à Anet en 1552.

Le corps d'hôtel se dressait au fond de la cour et regardait d'autre part la cour des cuisines. Entre les deux pavillons une fausse braye supportait une terrasse qui, sans doute, dominait le fossé.

Ce projet, qui ressemble à tant de projets du xvi^e siècle, était-il bien un projet pour le Louvre ? Il était un moyen certain de s'en assurer : il suffisait de superposer ce plan à un plan du Louvre de Charles V, obtenu en combinant les relevés de Berty très exacts pour les ailes Nord et Est et les relevés de Guillaume, exécutés lors des fouilles de 1882-83, pour les ailes Sud et Ouest, beaucoup moins larges au Moyen Age que ne le supposait Berty. Mais, par malheur, aucune échelle n'est indiquée sur le plan du xvi^e siècle. Toutefois, il était certain que l'auteur fondait son mur occidental sur le mur de Philippe-Auguste — l'épaisseur de ce mur, telle qu'elle apparaît sur le plan, en est la preuve. — D'autre part, nous apercevons la pile du pont-levis restée en place jusqu'en 1660. Connaissant par d'autres documents la distance existant entre ces deux points, nous en avons déduit

l'échelle. Nous avons alors constaté que ce plan se superposait exactement à celui du Louvre médiéval. L'auteur donnait à son aile méridionale la largeur de l'aile Sud de Charles V. Il rétablissait au Nord les perpendiculaires qui n'existaient pas dans le Louvre médiéval. Il se servait du mur intérieur de l'aile orientale comme de clôture à sa cour et du mur extérieur pour les faces de ses pavillons du levant. Il élargissait l'aile occidentale. Bref il se montrait économe et se servait autant qu'il le pouvait des fonda-



RELEVÉ DES FONDATIONS DU VIEUX LOUVRE
D'APRÈS LES FOUILLES DE 1863 ET DE 1882-1883, PAR GUILLAUME
(Agence d'Architecture du Louvre.)

tions existantes. On admire avec quel art il sut à la fois obéir aux conditions données et fournir un plan moderne et élégant. Considérez l'entrée du côté de la cour des offices ; elle forme un rentrant qui contraste avec le saillant des pavillons ; en fait, elle se modèle sur le creux de la tour médiane. Donc ce plan était bien un plan du Louvre.

Mais était-il le plan de 1546 ? Il répond exactement aux lettres patentes de cette année qui parlent d'un corps d'hôtel élevé sur la grand'salle. Ce n'est pas tout : ce plan reçut un commencement d'exécution. A peine avons-nous examiné ce document que nous nous sommes rappelé l'existence dans les sous-sols de murs parallèles, découverts en 1882-83, lors de l'installation

des calorifères. M. Guillaume, alors architecte du Louvre, faisant visiter ces caves à ses confrères de la Société centrale, avait émis l'hypothèse qu'il s'agissait peut-être des fondations d'un escalier. Il ne s'était pas trompé. D'après le relevé qu'il exécuta alors, et qui comportait encore le mur d'épine de l'escalier, démoli depuis lors pour mettre en valeur la salle du XIII^e siècle, nous avons fait un plan à la même échelle que le projet de 1546 : les trois murs de l'escalier et le mur qui clôturait la chambre située au Nord coïncidaient exactement avec les fondations retrouvées. Pour ne rien laisser au hasard, aidé de nos collègues Marquet de Vasselot et Marcel Aubert, nous avons repris sur place les mesures déduites de notre plan. La contre-épreuve ne permet aucun doute.

Ce projet fut modifié en cours d'exécution. Le corps d'hôtel fut jugé insuffisant, les salles du rez-de-chaussée ne parurent pas assez vastes pour les réceptions. Henri II promulgue alors les lettres de juillet 1549, dont les termes s'éclairent : « Ayant depuis trouvé que pour grande commodité et aisance dudit bâtiment, il étoit besoin de le parachever autrement et, pour cet effet, faire quelque démolition de ce qui étoit jà fait et encommencé ». Pour grande commodité et aisance, Lescot va établir la salle des Cariatides et transporter au Nord, où il est encore, l'escalier commencé. Au lieu des galeries et des petites ailes latérales, il va construire des ailes plus vastes.

Pour nous rendre compte de ses procédés de travail, nous avons de nouveau superposé deux plans réduits à la même échelle ; le plan du projet de 1546 et le plan des ailes Sud et Ouest actuelles, répétées au Nord et à l'Est, pour compléter le quadrangle. Lescot conserva les dimensions de son corps d'hôtel, mais il modifia l'élévation : à l'escalier en fer à cheval qui, de la cour, conduisait à un rentrant, il substitue un avant-corps qu'il répète aux angles. Il multiplie les fenêtres. Il réduit ses pavillons vers l'Ouest, mais les allonge vers l'Est et se sert du mur oriental de l'ancien pavillon Sud comme mur de refend de son nouveau pavillon. Il donne comme largeur à son aile Sud la largeur du pavillon Sud-Est, afin d'utiliser les fondations sur une quinzaine de mètres. Il décide de démolir l'aile orientale de Charles V, pour élargir sa cour, mais de profiter du mur extérieur pour asseoir la façade intérieure de son aile et établir sur le vieux mur d'enceinte de Philippe-Auguste la façade bordée par la rue d'Autriche. Comme dans le projet de 1546, les dimensions du nouveau Louvre sont déterminées par les murs existants et ce fait est la meilleure preuve que le Louvre de 1549 était encore un petit Louvre.

Une difficulté se présente : nous avons vu que la façade actuelle devait être élevée en 1548, si l'on en croit l'inscription posée par Henri II, mais qu'elle n'était pas encore décorée en 1549, puisque les œils-de-bœuf furent

terminés par Jean Goujon en décembre de cette année. Il semble donc que le plan en question fut un premier projet, un croquis, que Pierre Lescot modifia bientôt : il conserva le parti, mais substitua à la façade tracée la façade actuelle. En 1549, il abandonna le plan, mais ne renonça pas à la façade.

L'interprétation, que nous donnons de ce document, nous semble donc expliquer à la fois les textes, les fondations découvertes, les proportions du Louvre de Lescot. Nous pouvons dès lors établir la chronologie suivante :

1546, François I^{er} décide d'élever un corps d'hôtel sur l'emplacement de la grand'salle. Lescot fournit un projet avec escalier central, promenoirs latéraux, portail sur la rue d'Autriche. C'est le plan conservé dans le recueil du Louvre. Bientôt, il modifie la façade, qui est construite en 1548 ;

Juillet 1549, Henri II ordonne de transporter l'escalier du centre du bâtiment dans l'avant-corps septentrional, de construire des ailes plus larges au Sud et au Nord et de bâtir à l'Est un corps d'hôtel semblable à celui de l'Ouest ;

De 1549 à 1558, Jean Goujon et son équipe décorent l'extérieur et les salles du Louvre et Lescot bâtit le premier avant-corps de l'aile méridionale. C'est à cette époque, si l'on en croit l'ordonnance de 1624 et une lettre de Colbert, qu'est formé le dessein de quadrupler le palais, pour lui donner les dimensions actuelles ;

En 1563-1564, Philibert Delorme trace le plan grandiose des Tuileries, dont seule l'aile occidentale sera en partie bâtie par lui. Catherine de Médicis décidant de reporter le mur d'enceinte sur le lieu actuel de la place de la Concorde, ordonne, au début de 1565, d'enclore les Tuileries dans la ville et, par suite, d'utiliser les vieilles murailles longeant la Seine, pour relier son palais à celui du Roi son fils. En 1566 les fondations de la petite galerie sont jetées. Charles IX veut faire bâtir suivant ce plan magnifique sa résidence de Charleval. Sous son règne fut construite au Louvre la partie de l'aile méridionale comprise entre le premier avant-corps et l'avant-corps central. Sous Henri III cette aile fut achevée, mais incomplètement décorée.

En 1594 Henri IV décide de reprendre les travaux dans toute leur ampleur. Un plan est dressé. C'est le premier plan Destailleur. En 1603 les adjudicataires ne pouvant remplir leurs engagements, un rectificatif est soumis aux nouveaux entrepreneurs. C'est le second plan Destailleur.

Les documents ainsi classés nous paraissent rendre compte de l'évolution du palais. M. Batiffol eut le grand mérite de reconnaître l'importance des plans Destailleur et d'attirer l'attention sur l'ancienneté du grand projet. M. Gébelin insista très justement sur la part prise par Jean Goujon à la décoration du Louvre. Leurs travaux et les plans que nous avons identifiés

nous ont permis de nous approcher peut-être un peu plus de la vérité. Il subsiste encore des obscurités. Nous souhaitons que la découverte de quelque texte ou de quelque dessin donne à un chercheur plus heureux l'occasion de les dissiper.

LOUIS HAUTECŒUR



LES PORTRAITS DU SURINTENDANT FOUQUET



UN personnage aussi considérable que Nicolas Fouquet ne pouvait manquer de rencontrer des artistes désireux de reproduire ses traits. De fait, les marchands d'estampes ont répandu dès le ^{xvii}^e siècle un très grand nombre de gravures qui le représentent avec plus ou moins de bonheur et qui furent probablement plus recherchées après l'arrestation du ministre qu'au temps de sa magnificence. La physionomie du héros d'un grand procès, de la victime d'une arrestation dramatique dut paraître, en effet, à la population du royaume beaucoup plus intéressante à contempler que celle d'un financier, si puissant fût-il. Mais à examiner ces diverses images, on se rend compte qu'elles procèdent, d'une manière plus ou moins sensible, d'un nombre de prototypes tout à fait restreint.

Avant de rechercher ces portraits originaux-prototypes et de les étudier, il n'est pas sans intérêt d'interroger les contemporains pour connaître la physionomie morale, le caractère et le tempérament du surintendant. Les professeurs jésuites du collège de Clermont (le futur lycée Louis-le-Grand), où Fouquet avait fait ses études, conservaient de leur élève le souvenir d'un adolescent frêle, mais d'une extrême vivacité d'intelligence. En dépit d'une santé précaire, un exceptionnel esprit de décision, un grand besoin d'agir et une confiance en soi allant jusqu'à la témérité le distinguaient déjà. Ajoutons une ambition démesurée et un vaste orgueil, et nous aurons les principaux traits du caractère de Fouquet non seulement pendant sa jeunesse, mais pendant l'âge mûr. Ses efforts ont tendu à monter toujours plus haut et son ascension fut, comme on le sait, extrêmement rapide.

Or, à tous les échelons de cette carrière, il fit preuve de l'activité intense que signalaient déjà ses maîtres du collège de Clermont. La vie d'un

ministre de Louis XIV n'était pas moins harassante que celle de certains ministres d'aujourd'hui. Commencées de très grand matin, les journées de travail étaient accaparées par les audiences, les conseils, les rapports, les signatures, les solennités et les fêtes obligatoires. Les visiteurs se pressaient dans l'antichambre et, dans sa propre maison, à Saint-Mandé, les meilleurs amis du surintendant devaient attendre longtemps que le ministre pût leur accorder un instant de loisir. La journée finie, Fouquet ne se reposait pas encore. Dans le petit monde des Précieux, qui gravitait autour de M^{lle} de Scudéry, il tenait à paraître non seulement en spectateur ou en critique, mais encore en bel esprit auteur de sonnets et d'épigrammes. Aussi, la bougie allumée, et assis dans son lit, il tirait les rideaux et, un papier posé sur ses genoux, Fouquet cherchait les rimes de quelque galante poésie.

Mais pour soutenir cette activité, Fouquet ne possédait que des forces physiques insuffisantes. Il était fréquemment arrêté par la maladie et souffrait de violents accès de fièvre. Les soucis et les fatigues de la fête de Vaux, notamment, le rendirent fort malade et il n'était pas encore remis lorsque trois semaines plus tard il partit pour Nantes. C'est couché au fond d'une barque qu'il descendit la Loire. Parvenu au terme du voyage, il resta alité jusqu'au 5 septembre, jour fatal, où, grelottant encore de fièvre, Fouquet se rendit au château, au pied duquel le roi le fit arrêter. A peine emprisonné à Angers, il fallut lui envoyer un médecin.

Nous connaissons maintenant Fouquet, l'essentiel de son caractère, son tempérament, sa santé débile. Le moment est donc venu d'examiner comment les artistes l'ont vu et représenté et si leurs œuvres confirment ce que nous savons par les mémoires et les correspondances.

Le premier en date des portraits de Fouquet a été peint par Le Brun. Il n'est pas signé, mais une gravure de François de Poilly, qui reproduit le buste, mentionne expressément Le Brun comme auteur de ce portrait. Ce tableau est aujourd'hui à Vaux-le-Vicomte dans le salon d'Hercule. Au premier abord il n'est pas particulièrement séduisant, paraît un peu sec, avec des noirs très bitumeux. Cinquante ans plus tard, un Largillière, un Rigaud, un de Troy interpréteront leurs modèles avec des couleurs plus plaisantes et plus flatteuses. Mais ce portrait nous paraît particulièrement sincère. Fouquet, encore très jeune, en sévère costume de magistrat, vêtu de la simarre, coiffé de la calotte, est assis près d'une table ; tourné vers la droite, il regarde le spectateur. Il tient de la main gauche un papier, de la droite une plume.

La physionomie est jeune, ouverte, le regard vif, intelligent, quelque peu malicieux (c'était le regard à la mode). Le nez est long et fort ; le visage

forme un ovale aminci. Mais l'apparence n'est pas celle d'un homme vigoureux et robuste ; les cheveux sont pauvres, et le teint anémique. Le Brun a donc fait là un portrait qui offre un réel intérêt psychologique et physiologique : les principaux traits du tempérament s'y trouvent marqués. Le Brun ne dément pas ce que nous connaissons par les contemporains. Le décor est sévère et bien représentatif du mobilier de l'époque : fauteuil droit, inconfortable, au siège élevé, couvert de velours galonné d'or, table parée d'un tapis à frange et portant une cassette. La sombre tenture du fond laisse apparaître la bordure inférieure d'un grand tableau où l'on distingue des pêcheurs poussant leur bateau vers le large. Il serait curieux d'identifier cette peinture.

A quelle époque ce portrait fut-il exécuté ? Il n'est pas daté, mais on peut supposer que Fouquet est ici âgé de trente ou trente-cinq ans et qu'il fut peint vers le temps où il devint procureur-général. Nous serions donc vers 1650 ; dans tous les cas

avant 1654, date de la première gravure datée qui l'interpréta. Pendant une dizaine d'années Fouquet ne semble pas avoir eu d'autres portraits *ad vivum*, mais la toile de Le Brun inspira de nombreuses estampes, de ressemblance et de qualité très inégales, parfois très médiocres, où l'attitude et le décor sont souvent inventés, mais dans lesquelles on reconnaît toujours le souvenir de la tête et du visage tels que les a peints Le Brun¹.



PORTRAIT DE FOUQUET, PAR LE BRUN

(Collection Edme Sommier, Vaux-le-Vicomte.)

1. Il semble que l'on peut faire deux groupes de ces portraits gravés d'après Le Brun : les uns sont l'œuvre de bons artistes ; les autres celle insuffisante de pra-

Il importe de signaler spécialement la gravure, fort belle celle-là, de Gilles Rousselet, qui fit au burin une reproduction en grandes dimensions de la toile entière de Le Brun. Reproduction très fidèle et très soignée, vigoureusement traitée, d'où seuls sont éliminés quelques détails du décor. Elle est signée et datée de 1659. Rousselet grava un autre portrait de Fouquet d'après le même prototype. Il se trouve au centre d'une grande composition allégorique dessinée par Chauveau, qui forme l'entête d'une thèse



PORTRAIT ANONYME DE FOUQUET

(Collection Paul Puget, Paris.)

dédiée au surintendant. Le portrait est curieux, car le ministre est assis, tourné vers la gauche, tandis que la tête est restée telle qu'on la voit sur le tableau. Aussi, lorsqu'on connaît l'original, a-t-on l'impression d'une tête à l'envers et d'une figure qui domine non pas une poitrine mais un dos.

Le second portrait important de Fouquet se trouve dans une collection particulière, celle de M. Paul Puget, à Paris. C'est un buste dans une toile aujourd'hui découpée en ovale, et qui n'est ni signée ni datée. On l'a attribuée à Philippe de Champaigne, mais rien ne justifie cette attribution.

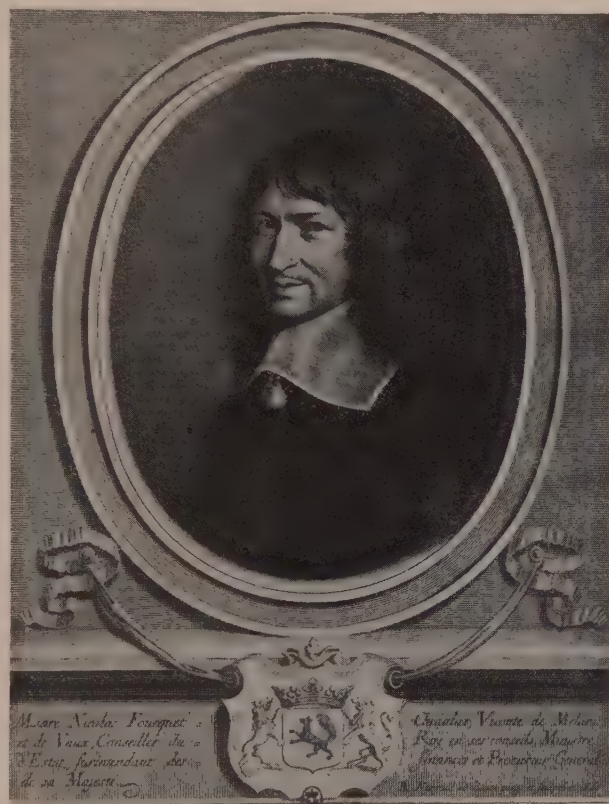
Philippe de Champaigne n'a jamais été au service de Fouquet, peut-être parce qu'il était janséniste, mais plus probablement parce qu'il était trop occupé par la décoration du château de Vincennes. Tout naturellement, on en vient à penser à Le Brun, qui a tant travaillé pour le surintendant à

liciens peu soigneux, d'industriels commerçants. Dans le premier groupe, rassemblons la gravure de François de Poilly et celle de Claude Mellan, datée de 1660, qui n'a pas eu moins de quatre états décrits dans le *Catalogue raisonné de l'œuvre de Mellan*, par Montaiglon. Les gravures du second groupe sont très médiocres sans exception. Elles sont signées : Daret (1651), Montcornet (1658), de Larmessin (1661).

Saint-Mandé et à Vaux ; il était en rapports incessants avec Fouquet et fit au moins deux fois son portrait. Or, précisément, à l'âge probable du personnage, nous sommes en 1660 ou 1661, au moment où Le Brun achève la décoration de Vaux. Puis, cette peinture lisse, un peu sombre et sévère, rappellerait assez la manière de Le Brun, qui, décorateur plus que portraitiste, tendait peut-être à simplifier plutôt qu'à accentuer les caractéristiques des physionomies.

Mais une confrontation avec la gravure de Nanteuil, dont il va être question plus loin, laisse penser que malgré toutes les bonnes raisons historiques, il serait imprudent d'attribuer d'emblée ce beau morceau de peinture au futur premier peintre du roi. En effet, entre cette toile et la gravure il y a des analogies si marquées jusque dans les détails de la chevelure et des ombres, qu'il y a lieu d'estimer que l'une et l'autre ont pu avoir le même prototype, qui serait non pas la personne de Fouquet elle-même, mais bien le portrait au crayon ou au pastel de Nanteuil exécuté *ad vivum* en vue de la gravure et aujourd'hui perdu.

Or, le portrait de la collection Puget provient de l'ancien évêché d'Uzès. Et précisément, Madeleine Fouquet, fille de Nicolas, épousa en 1683, Emmanuel de Crussol de Balaguier, d'une branche de la famille d'Uzès. On peut ainsi supposer que Madeleine Fouquet ou tel membre de sa famille dont elle aurait hérité, fit reproduire par un artiste d'ailleurs excellent le dessin de Nanteuil.



PORTRAIT DE FOUQUET

GRAVURE AU BURIN, PAR ROBERT NANTEUIL

Ce portrait, jusqu'ici inédit, fut exposé au Trocadéro, lors de l'Exposition universelle de 1878, et nous fait voir Fouquet dans la force de l'âge, âgé de quarante-cinq ans, le visage souriant, au moment où il est au comble de la fortune et de la puissance, mais aussi à la veille de la catastrophe. L'expression est plus virile que dans le portrait de Le Brun et les traits sont plus accusés. Nous retrouvons tout ceci exactement dans la gravure de Nanteuil bien connue, et exécutée d'après un pastel ou un dessin, car Nanteuil a signé et daté : *R. Nanteuil ad vivum ping. et sculpebat, 1661*. Naturellement, l'image est inversée et le personnage paraît de trois quarts à gauche, alors que tout à l'heure nous l'avons vu tourné vers la droite. Mais c'est la même figure d'un ovale assez plein, le même nez long, fort et bien modelé, la bouche sensuelle, le menton fin ; nous remarquons surtout le regard perçant et toujours malicieux, les narines qui palpitent, et ce sourire dont il est question dans une lettre où M^{me} de Sévigné raconte à sa fille, que, masquée, elle s'était placée après une séance du procès, à l'Arsenal, sur le chemin de Fouquet reconduit à la Bastille : « Il nous a saluées, et a pris cette mine souriante que vous connaissez¹ ». Nanteuil acheva, sans doute, son cuivre en face de son modèle, qu'il voulait voir s'animer devant lui, et à la physionomie duquel il imprima sa marque, le mouvement, la vie, même un accent légèrement flatteur et quelque peu inquiétant, qui donne à l'expression du rusé financier prompt à inventer une combinaison fructueuse ou à imaginer un expédient, un aspect singulièrement séduisant².

Le quatrième portrait original du ministre fut fait en 1665, au temps où Fouquet, arrêté, jugé, condamné, était en route pour Pignerol ou venait d'y arriver. C'est une médaille, œuvre de Bertinetti. La vie de ce graveur, qui signait surtout *Bertinet* ou *Berthinet*, et fut un grand artiste, est extrêmement obscure. Un roman anonyme du début du XVIII^e siècle³ a la prétention de la raconter. Il se compose d'une longue suite d'aventures fantastiques, extravagantes, merveilleuses, comme on les aimait dans ce

1. Lettres (édit. des Grands Écrivains), t. I, p. 451.

2. On sait qu'il existe six états de cette gravure. Le premier, de beaucoup le plus rare, porte dans la légende le mot : *Missire* et non pas : *Messire*. Dans le second état, la faute est réparée. Sur le troisième, Nanteuil mit une remarque, une petite barre verticale dans la marge supérieure ; cette barre est suivie d'un point sur le 4^e état, de deux points sur le 5^e et de trois points sur le 6^e.

La gravure de Nanteuil fut copiée plus d'une fois ; elle inspira particulièrement les artistes du XIX^e siècle. Exécutée, comme la date l'indique, très peu de temps avant la chute de Fouquet, elle est actuellement le portrait le plus connu du surintendant.

3. *L'Heureux chanoine de Rome, nouvelle galante, ou la Résurrection prédestinée*, 1707. Paris, M. Brunet. In-8.

temps-là, et qui toutes finissent pour le héros le mieux du monde. Eugène Grézy, qui signala le premier ce petit volume très rare, y a puisé les éléments de la courte biographie de Bertinetti qu'il a publiée en 1860 dans les *Archives de l'Art français*. Mais n'a-t-il pas accordé trop de confiance à ce que nous lisons dans le petit volume ? Comment discerner le vrai du faux dans un tissu d'aventures amusantes d'abord, fastidieuses à la longue et se succédant sans interruption ? Il vaut donc mieux s'en tenir, pour l'instant et en l'absence de tous documents d'archives, aux œuvres d'ailleurs bien peu nombreuses de ce graveur très habile mais peu fécond.

Il fut assurément un protégé de Fouquet, bien que je n'aie rencontré son nom dans aucune des sources que j'ai pu consulter sur Fouquet et son entourage artistique. Il lui demeura même fidèle jusqu'à la bravoure, puisqu'en 1665, il eut l'audace de modeler et de fondre à un nombre d'exemplaires sans doute très réduit, une médaille représentant l'ancien surintendant et portant en légende la mention des titres et qualités que le ministre disgracié avait eus mais qui lui avaient été retirés depuis quatre ans déjà : *NICOLAS FOUQUET PRINCE DE ROUVREUX*



PORTRAIT DE FOUQUET
MÉDAILLE PAR BERTINET

(Cabinet des Médailles, Paris.)

GÉNÉRAL SURINTENDANT DES FINANCES ET MINISTRE D'ESTAT. Et la signature : *Bertinet. idee. 1665*. Que signifie ce mot *idee* ? Aucune explication certaine n'a été trouvée jusqu'ici. On peut remarquer qu'elle se rencontre sous une forme latine : *ex idea* dans les œuvres postérieures de Bertinet. Il semble donc bien qu'elle est synonyme d'*invenit* et a le sens du *Fait de génie*, c'est-à-dire composé de mémoire ou d'inspiration, employé par certains artistes comme Oudry.

Sur cette médaille nous voyons Fouquet en buste, de profil à droite dans le même costume de magistrat et plus âgé que dans la gravure de Nanteuil. Les joues sont un peu épaissies, le menton est plein, les yeux au regard encore aigu sont déjà ridés. Fouquet, ici, a juste cinquante ans. Il a moins de vivacité, et vient de subir de terribles épreuves.

Dans quelles conditions Bertinet a-t-il exécuté cette très belle médaille

conservée aujourd'hui au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, et que l'on peut considérer comme son chef-d'œuvre ? Nous l'ignorons. Peut-être a-t-il pris des croquis au cours de l'interminable procès ? Dans tous les cas cette œuvre constitue un beau témoignage de fidélité de la part d'un familier envers son protecteur malheureux et peut être comparée dans le domaine du sentiment à l'*Elégie aux nymphes de Vaux* de La Fontaine.

Tout à côté de cette médaille, il faut en placer une autre qui paraît unique, et fait partie de la collection de M. le comte Allard du Cholet. Elle est, comme la précédente, fort intéressante, mais elle n'est pas signée et il



PORTRAIT DE FOUQUET, MÉDAILLE ANONYME, FACE ET REVERS

(Collection du comte Allard du Cholet, Paris.)

n'a pas été possible jusqu'ici de découvrir son auteur. Il ne paraît pas être Bertinet. Ce n'est pas tout à fait la même manière et le graveur, quoique fort adroit, ne semble pas avoir eu la même habileté, la même maîtrise que Bertinet. Mais, au fait, il est difficile de juger de son métier en toute certitude, car ce seul exemplaire connu est probablement une réplique, un surmoulage d'une œuvre disparue. Les traits sont mous, les cheveux vagues et sans détails ; le fond et le col, ainsi que l'inscription en légende ont été repris au burin. Cette médaille n'est pas datée ; peut-être précède-t-elle celle de Bertinet, car la physionomie est un peu plus jeune et plus alerte. Mais, bien qu'elle porte une légende rappelant les titres de Fouquet : C[ONSEILLER] DV ROY M[INISTRE] D[ESTAT] S[VRINTENDANT] D[ES] FINANCES, elle fut certainement exécutée après la chute du ministre, puisque sur le revers paraissent une devise et un emblème très curieux, qui ne laissent aucun doute. *Inclusum labor illustrat* (le travail illustre le prisonnier), tandis que sous un ciel nuageux un cocon de vers à soie est porté par

trois arbres, peut-être des mûriers, au milieu d'un paysage. Cette médaille procède évidemment de la même fidélité de sentiment, mais ici l'auteur n'a pas eu le courage de signer.

Tels sont les portraits types de Fouquet actuellement connus. Ils se réduisent, comme on le voit, à cinq : Deux peintures, une gravure, deux médailles, celles-ci probablement faites de souvenir plus encore que d'après le modèle vivant ou des croquis. Il y en eut d'autres, mais ils sont ignorés ou perdus comme ce tableau, où Fouquet paraissait entre la Foi et la Justice, et qu'avait peint Le Brun pour orner l'extrémité de « l'aile Fouquet » à la bibliothèque du collège de Clermont dont il fut le grand bienfaiteur.

Peut-être s'étonnera-t-on de ne pas voir figurer sur cette petite liste la charmante toile ovale que l'on admire à Versailles dans l'ancien antichambre de M^{me} de Maintenon; on l'attribue à juste titre à Sébastien Bourdon, et elle passe pour représenter Fouquet. Il suffit de la comparer



Phot. Braun.

PORTRAIT PRETENDU DE FOUQUET
PAR SÉBASTIEN BOURDON

(Musée de Versailles.)

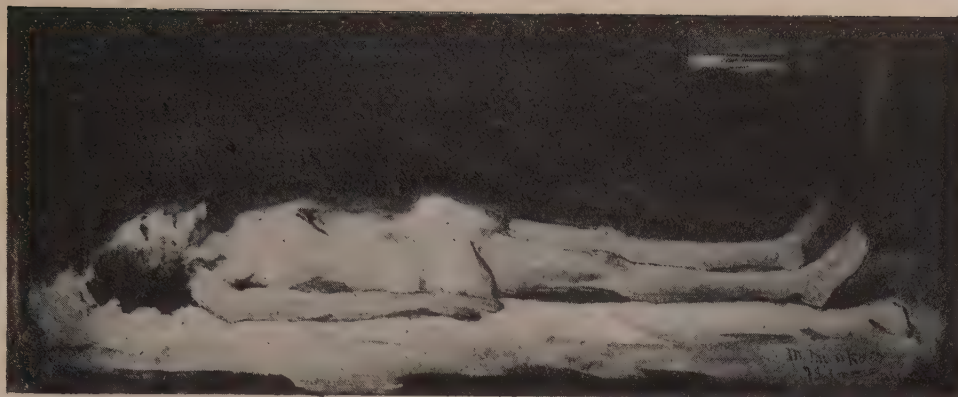
aux œuvres que nous venons d'étudier et de nous souvenir des détails historiques, que nous avons rappelés, pour estimer qu'il est bien improbable qu'elle représente Fouquet. Elle nous fait voir un gracieux jeune homme aux cheveux longs vêtu d'un habit à la mode, accoudé à une colonne, et qui, sans doute, attend sa maîtresse, à laquelle il a donné rendez-vous. A l'âge du modèle, Fouquet était déjà maître des requêtes, à la veille d'être nommé procureur général et aspirait à plus haut encore. Comment peut-on penser que ce magistrat ambitieux et déjà important se soit fait représenter en cette galante attitude et dans un habit de cour, d'autant

plus qu'il était de tradition au xvii^e siècle de se faire peindre dans le costume de sa charge ou de sa fonction ? De fait, les portraits que nous venons d'examiner présentent tous un costume identique.

Ce qui a pu faire présumer qu'il s'agissait d'un portrait de Fouquet, c'est sans doute le regard particulier oblique, un peu « en coulisse ». Mais il faut remarquer qu'il s'agit d'un jeu de physionomie alors adopté par les gens du « bel air ». On le retrouve chez de nombreux contemporains du surintendant. Par exemple dans le portrait anonyme peint en 1667 par Claude Lefèvre, aujourd'hui au Musée du Louvre, celui de Denis Talon, gravé par Rousselet d'après Philippe de Champaigne, ou celui de Basile Fouquet, frère du surintendant, gravé par Nanteuil. Il serait facile de multiplier les exemples et de prouver que l'on a, en raison de ce détail, mais à tort, qualifié de portraits de Fouquet nombre de peintures et de miniatures qui n'ont rien de commun avec le fameux surintendant des Finances.

JEAN CORDEY





Phot. Roseman

LE CHRIST MORT, 1881, PEINTURE MURALE

(Collection Réalier-Dumas, Chatou.)

LA PEINTURE HONGROISE AU XIX^e SIÈCLE

MICHEL MUNKÁCSY

(1844-1900)

Vous souvenez-vous de ce passage dans *Bel-Ami* :

« Toute la ville allait voir en ce moment un grand tableau du peintre hongrois Karl Marcovitch, exposé chez l'expert Jacques Lenoble et représentant le *Christ marchant sur les flots*.

Les critiques d'art, enthousiasmés, déclaraient cette toile le plus magnifique chef-d'œuvre du siècle... »

Et plus loin encore :

« C'était bien là l'œuvre puissante et inattendue d'un maître, une de ces œuvres qui bouleversent la pensée et vous laissent du rêve pour des années.

Les gens qui regardaient cela demeuraient d'abord silencieux, puis s'en allaient, songeurs et ne parlaient qu'ensuite de la valeur de la peinture... »

Traduisez le langage voilé de Maupassant et vous aurez le fait historique suivant : le peintre hongrois Michel Munkácsy, à l'apogée de son talent en 1881, exposa à la Galerie Sedelmayer son fameux tableau *Le Christ devant Pilate*, toile de vastes dimensions, et obtint un formidable succès. Le tout Paris y accourut et les critiques ne tarirent pas d'éloges. Les plus enthousiastes d'entre eux comparèrent le tableau à *La Ronde de Nuit* de

Rembrandt et au *Repas chez Simon* de Véronèse. Munkácsy fut alors fêté comme le plus grand peintre de son siècle.

Depuis, bientôt cinquante ans sont passés et le nom, célèbre naguère, a perdu peu à peu de son prestige.

Est-il juste qu'il en soit ainsi ? En examinant impartialement son œuvre entière aujourd'hui, nous pouvons déclarer que non. Ce fut certainement un des grands peintres de son siècle.

La génération, qui lui succéda, ne voulut voir en lui que le peintre de



LE CONDAMNÉ A MORT, 1869

(Musée des Beaux-Arts, Budapest.)

« grandes machines ». Nous, au contraire, considérons ces vastes toiles plutôt comme une déviation de son génie due à des influences extérieures. Munkácsy possède suffisamment de qualités de bonne peinture et c'est sous cet aspect que nous essayerons de l'apprécier.

..

En lisant l'histoire de sa vie, de la prodigieuse carrière parcourue, nous croyons feuilleter parfois les pages d'un roman de Dumas ou de Maurice Jókai, son compatriote à l'imagination si fertile.

Issu d'une famille de la petite bourgeoisie hongroise, il devint orphelin à l'âge de sept ans. Son oncle se chargea de son éducation. Ayant à peine appris à lire et à écrire, il fut mis en apprentissage chez un menuisier. De caractère plutôt rêveur, il se sentit fort mal sous l'autorité du patron. M. Boyer d'Agen¹ a recueilli et publié les souvenirs de son enfance, les péripéties de misère et de privations qui remplirent son existence d'ouvrier menuisier. Ce métier pénible finit par épuiser ses forces et il dût retourner à la maison, où une fièvre intermittente l'obligea à rester pendant quelques semaines.



Phot. Michelez.

MILTON DICTANT *LE PARADIS PERDU* A SES FILLES

(Lenox Library, New-York.)

Sur les murs de sa chambre il aperçut quelques gravures qu'il copia. C'est alors que le peintre s'éveilla en lui. Il prit des leçons de dessin chez un artiste de la ville voisine et dit bientôt adieu à la menuiserie pour toujours. Ayant gagné quelque argent avec des portraits, il partit pour la capitale hongroise, où il eut du succès aux expositions avec des compositions tirées de la vie populaire hongroise. Encouragé, soutenu par quelques artistes, nanti d'une bourse décernée par le Ministre de l'Instruction

1. Munkácsy. *Souvenirs, L'Enfance*, Préface par Boyer d'Agen. Deuxième édition. Paris, Calman-Lévy, 1897.

publique, il se rendit à Vienne pour continuer ses études. Mécontent de l'enseignement, il n'y fit qu'un court séjour, alla à Munich, puis à Dusseldorf et dut ainsi subir l'influence néfaste des deux écoles allemandes : la grandiloquence historico-philosophique de Wilhelm Kaulbach et la sentimentalité anecdotique de Ludwig Knaus. La contagion était inévitable, mais grâce à son talent et bientôt grâce à son contact avec l'art français, il sut s'en tirer sans trop de dommage.



LA BATTEUSE DE LAIT, 1873

(Collection du baron A. Kohner, Budapest.)

C'est en 1872 qu'il vint à Paris, où il s'établit définitivement. Les succès et les honneurs lui vinrent en foule. Munkácsy ne quitta Paris qu'au moment, où atteint d'une maladie incurable en 1896, il dut être transféré à la maison d'aliénés d'Endenich en Allemagne, où il mourut.

..

Il débuta à Paris par la peinture de genre, avec des sujets tirés surtout de la vie populaire hongroise. A l'âge de 26 ans il peignit à Dusseldorf, étant encore élève de Ludwig Knaus, *Le dernier Jour*

*d'un condamné à mort*¹. Il existe deux versions de cette composition : la première n'ayant que deux figures se trouve au Musée de Budapest, la deuxième enrichie de plusieurs personnages fait partie du Musée Wilstack à Philadelphie².

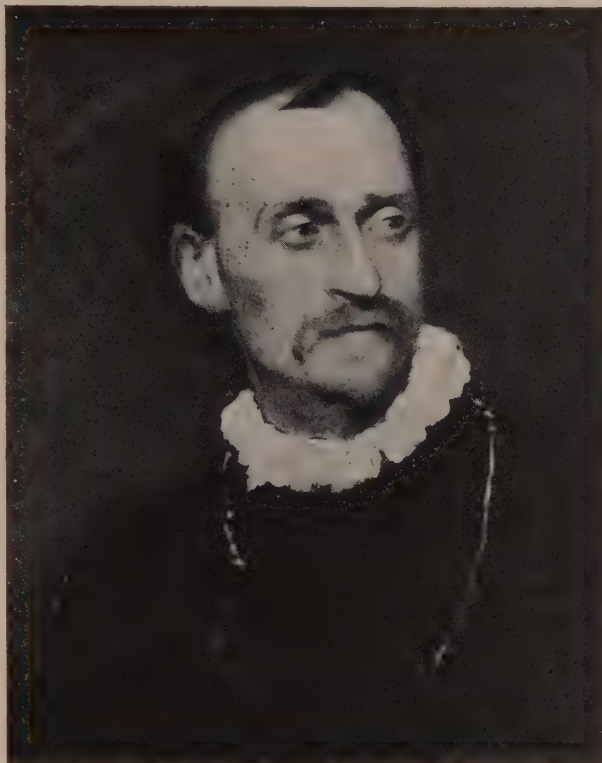
1. Dans ce bref résumé nous ne voulons pas parler de quelques essais plus ou moins importants qu'il avait faits précédemment, comme *Le Bâilleur*, par exemple, peint en 1869. Le mouvement grotesque de l'apprenti-cordonnier, qui vient de quitter son lit, les cheveux hérissés, les yeux fermés, la bouche grande ouverte, est saisi sur le vif.

2. Une réplique assez médiocre de cette deuxième variante, avec légères modifications, exécutée huit ans plus tard, se trouve également au Musée de Budapest.

Ce fut cette deuxième variante qui figura au Salon à Paris en 1870. Le tableau fit sensation, si bien que le marchand Goupil se rendit à Dusseldorf et acheta au peintre toutes ses toiles ; en outre, il lui en commanda une nouvelle, *Les Effilocheuses de charpie*, 1871¹ (Budapest, Coll. part.). A la même époque il peignit *l'Ivrogne* (Musée de Budapest). Viennent ensuite, *Les Rôdeurs de nuit*, 1873, commencé à Dusseldorf, terminé à Paris (Musée de Budapest), *Au Mont-de-Piété*, 1874 (New-York, Metropolitan Museum), *Le Héros du village*, 1875 (Cologne, Musée Wallraf-Richartz)², *Les Conscrits*, 1876 (Musée de Budapest).

Le côté anecdotique ou mélodramatique de ces sujets, fort à la mode à leur époque, nous déplaît forcément aujourd'hui. Néanmoins, sans parti pris aucun, il faut reconnaître les mérites d'une conception individuelle. Munkácsy est aussi psychologue que peintre et ce n'est pas peu dire. Indiscutablement sa composition se ressent encore des formules, des procédés de l'École, mais ces formu-

les, ces schémas il les emploie à sa façon, les animant d'une émotion artistique intense. Une forte vie intérieure se dégage de chacun de ses personnages, qui profondément conçus, expriment toujours une pensée, un sentiment. Il les représente à merveille, sans que la qualité de la peinture en souffre. Ce fut un mérite bien grand à notre avis, à une époque où l'on tendait de



Phot. Roseman.

PORTRAIT D'HOMME
(Collection particulière, Budapest.)

1. La guerre survenue, ce tableau ne put être exposé à Paris qu'au Salon de 1873, où figurait *le bon Bock* de Manet.

2. Médiocre copie à Budapest (Coll. part.).

plus en plus à rendre le côté purement extérieur des choses et où le monde ne parut à la fin qu'un « phénomène optique ». Ce phénomène optique, il le voit aussi, il le voit avant tout, mais il l'observe à la façon d'un Rembrandt, gorgé de vie intérieure. C'est indéniablement une des qualités de sa peinture.

Sans avoir jamais été méticuleux, Munkácsy préparait soigneusement ses tableaux. Après maintes esquisses au crayon, à la plume, il fixe sa composition sur de grands cartons dessinés au charbon et fait des études d'après chaque personnage à part. Ces préparations, ces études à l'huile, fraîches d'exécution, d'un « brio » souvent remarquable, témoignent de son observation intense de la nature.

Munkácsy est excellent peintre de « morceau », c'est son côté fort, où le penseur cède le pas au peintre. Il procède à larges coups de pinceau, fixant son attention sur l'essentiel, se bornant à indiquer le reste. L'effet ainsi obtenu est des plus pittoresques. « Impressionniste » malgré lui, il ne copie jamais. Quant à sa coloration elle est toujours harmonieuse et brillante. Malheureusement l'emploi exagéré du bitume gâte quelquefois ses qualités de coloris et rend l'atmosphère de ses peintures lourde et opaque.

Le même cas se produisit, comme nous savons, pour certaines œuvres de Courbet qui l'influença considérablement dès 1867, surtout au point de vue de la technique¹.

Munkácsy aime la narration abondante et ne laisse échapper aucun détail du thème qui l'intéresse ; ainsi souvent il surcharge ses tableaux. C'est encore un défaut qu'il rapporta de l'École d'Outre-Rhin. Comparez tout de même *Le Prestidigitateur* de Knaus au *Héros du village* du maître hongrois². Quelle vérité d'observation, quelle franchise d'exécution, quelle supériorité en comparaison du maître allemand !

Lui reproche-t-on le côté trop anecdotique des compositions de cette époque, voici des sujets plus simples, scènes de la vie de tous les jours où ressortent ses qualités sans tendance aucune. *Le Départ pour l'école* (Munich, Coll. part.), date de 1871, *La Batteuse de lait* (Budapest, Coll. part.) et *Les Adieux* (Musée de Budapest), sont les fruits de l'année 1873. Les ravages d'un travail dur et fatigant sont inscrits sans la moindre sentimentalité sur ces visages tristes de femmes. Réminiscences pénibles de sa propre

1. Le jeune Munkácsy fit un court séjour à Paris lors de l'Exposition universelle de 1867 et y visita la baraque du maître d'Ornans dont les œuvres l'impressionnèrent profondément. Voir Béla Lázár, *Courbet et son influence à l'étranger*. Paris, Fleury, 1911.

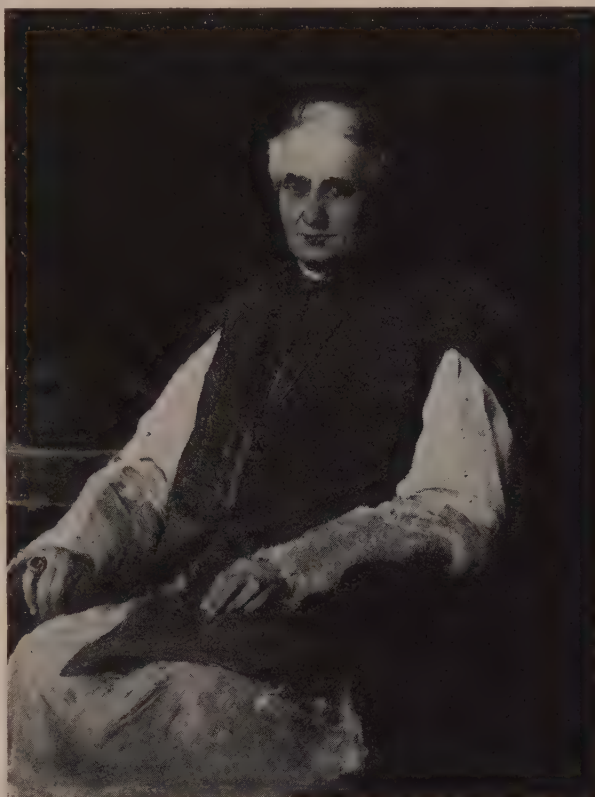
2. Il est possible que ce sujet lui ait été inspiré par le tableau de son maître qu'il admira tant autrefois.

jeunesse peut-être, passée parmi des ouvriers en perpétuel labeur ? L'intensité de l'émotion est étonnante. Et avec cela des qualités de peintre de premier ordre, dessin large, puissant, expressif. Observez la tête, les bras de ses bonnes femmes. Les chairs sont admirablement traitées, on pense à Ribera, à Velasquez. D'harmonie plutôt sombre, jupe brune chez l'une, fichu bleu clair sur la tête de l'autre, jupon brun clair avec des bas bleu clair. Effet particulièrement pittoresque, donnant du relief aux parties éclairées, faisant ressortir avec avantage le bel éclat de la lingerie blanche.

Doué d'un tempérament fougueux, il travaille avec ardeur, avec émotion et la hardiesse, la spontanéité de sa touche est toujours admirable. Réaliste peut-être, mais plus encore un *réalisateur*.

En 1874 il épouse la veuve du baron Démarches. Devenu riche, propriétaire d'un château entouré d'un parc magnifique à Colpach où il va se délasser, sa vie change complètement. Il ne cesse de travailler, mais il est visiblement inspiré par le milieu nouveau qui l'entoure.

Il abandonne le genre populaire cultivé presque exclusivement, et se tourne de préférence vers le genre des salons; pour aborder ensuite le genre historique et biblique. Il faut voir là un développement, un épanouissement de son talent. Travaillant par intuition, puisant, comme tout vrai artiste, à même la vie, il subit une influence salubre en général — néfaste parfois, quand, séduit par le succès, poussé par l'ambition, harcelé par son entourage il se met à vouloir résoudre des problèmes dépassant son talent, contraires à son génie.



POTRAIT DU CARDINAL HAYNALD, 1886

(Musée des Beaux-Arts, Budapest.)

Sur un tableau daté de 1876 nous voyons l'artiste lui-même avec sa femme devant son chevalet dans son somptueux atelier-salon. Composition savante, bien équilibrée avec de belles qualités de peintre. (Baltimore, Coll. part.).

Inlassablement il représenta à partir de cette période sur de nombreuses toiles, la femme de son époque, entourée de ses amies, causant ou écoutant de la musique. Tantôt c'est la *nurse* qui intervient en présentant le bébé nouveau-né, scène charmante. *Les deux Familles* (1880, Coll. Vanderbilt, New-York) : à la famille humaine s'associe une famille de chiens. *La Fête de papa* : une jeune femme arrange un superbe bouquet de fleurs dans un vase



LES LAVEUSES

(Collection Guillaume Ernst, Budapest.)

que des fillettes admirent (1881, également chez Vanderbilt, New-York.) C'est la fête de la châtelaine assise avec sa fillette sur un canapé, félicitée par une paysanne et ses enfants (1887, Coll. Ch. Lockhardt, Pittsburgh). Quelquefois le côté anecdotique s'y mêle légèrement : *La petite Voleuse de sucre* (1883, Coll. Rice, Boston). Intérieurs riches, surchargés quelquefois, de la bourgeoisie cossue ; la vie de château avec vue sur le parc, sur la serre où l'on voit de magnifiques palmiers ; sur les murs, des Gobelins, des tableaux, une cheminée sculptée, des fauteuils Louis XIII, des tapis de Perse, des étoffes chatoyantes. Toute la riche sensualité du peintre, pour qui, selon un mot de Gautier, « le monde extérieur existe », se révèle devant nous.

Parfois il atteint à la monumentalité par sa conception originale (*La Causerie*, 1881). Il charme l'œil par la souplesse de son arrangement (*La Pia-*

niste, 1882, Coll. anglaise) ou nous égaye par le côté spirituel (*La petite Voleuse de sucre*). Ses figures de femmes sont toujours bien campées, admirablement dessinées, pleines de mouvement et de vie. Rien de forcé. Sûr de lui-même, l'artiste empâte vigoureusement sans jamais négliger la forme. Ajoutez le brio de sa peinture, sa touche large, une robustesse, une verve rare qui ne se rencontre chez aucun de ses contemporains. Qualités de race évidemment, qualités bien à lui.

D'autres fois il travestit ses personnages en costumes Louis XIII et alors on voit la jeune châtelaine devant son métier, ou jouant de la mandoline



L'ALLÉE

(Musée des Beaux-Arts, Budapest.)

en compagnie d'un galant seigneur dans des intérieurs plus ou moins d'époque : scènes de famille, ou d'amour, ou de duel. Tableaux à sujet, qui manque de vie véritable, d'où l'émotion du peintre est absente.

Nous ne voulons pas nous étendre sur ses tableaux historiques et bibliques : *Le Christ devant Pilate* (1881), *Le Calvaire* (1884), *La Mort de Mozart* (1886), *Arpad* (1893), *l'Ecce Homo* (1895). Ils ont été l'objet de triomphes plus ou moins grands, triomphes d'un jour, qui ne furent pas ratifiés par la postérité. Le zélé et habile impresario de Munkácsy promena ses vastes toiles partout sur le continent et dans les grandes villes d'outre-mer et l'artiste acquit ainsi une réputation mondiale. De même nous éviterons de parler de la belle décoration qu'il fit pour le plafond du Musée de Vienne :

l'*Apothéose de la Renaissance* (1890), œuvre isolée, peu caractéristique de sa manière. Mais il faut nous arrêter devant *Milton dictant le Paradis perdu à ses filles* (New-York, Lenox Library). On pourra dire tout le mal qu'on voudra des « kilomètres de toiles » de Munkácsy, *Milton* est et reste une œuvre remarquable du siècle passé.

Peint en 1878, le tableau figura avec l'*Atelier* (1874) et *Les Conscriés* (1876), à l'Exposition Universelle de la même année et fit grand bruit. Il est intéressant de relire à ce propos quelques déclarations des critiques français :

« Voilà vraiment une noble et grande page, un beau et viril tableau..., écrivit Jules Claretie. Avec son *Milton* l'artiste vient de montrer qu'il pouvait s'élever jusqu'à l'élégance suprême, jusqu'au charme et jusqu'à l'histoire, en conservant ses qualités viriles qui ont marqué sa place dans l'école nouvelle et lui ont depuis huit ans assuré le succès... »

« Le Jury a décerné une médaille d'honneur à M. Munkácsy et de toutes les décisions c'est la seule peut-être qui ait obtenu l'approbation universelle », lisons-nous dans la *Revue des Deux-Mondes*, sous la signature de Victor Cherbuliez ».

« De toutes les peintures exposées au Champ-de-Mars, c'est celle à laquelle on retourne le plus volontiers... » Tel est l'avis d'Émile Bergerat. « Plus on la voit, plus elle vous pénètre. Je crois que nous sommes ici en présence de l'une de ces réussites complètes, indiscutables, pour lesquelles le nom de chef-d'œuvre est avarement réservé par le critique. »

Munkácsy est plutôt parisien que hongrois disait-on.

« Il appartient plutôt à la France qu'à son pays natal, écrit Albert Wolff dans le *Figaro*, car c'est parmi les artistes français que son talent se développa d'une façon si brillante¹ ».

La dernière phrase est vraie. Munkácsy profita beaucoup du contact qu'il avait avec ses confrères français, néanmoins il resta toujours hongrois par ses qualités innées : sa nature intuitive, sa verve puissante et souple à la fois, son sens du coloris.

Mais sans tenir compte des louanges de la critique contemporaine, examinons le tableau. *Milton* est l'œuvre d'une haute énergie et la preuve indiscutable d'une grande science acquise plutôt que le fruit de l'inspiration. Bien mûrie, sagement équilibrée, il lui manque le charme de l'imprévu, ce laisser-aller que nous admirons dans bien des œuvres du maître, de moindre prétention.

Une atmosphère tiède enveloppe ce *drawing-room*, où sont réunis le

1. On peut relire ces notes et bien d'autres dans l'ouvrage de C. Sedlmayer : *Michael von Munkácsy, sein Leben und seine künstlerische Entwicklung*, Paris, 1914.



ÉTUDE POUR *MILTON*
par Michel MUNKACSY
(Musée des Beaux-Arts, Budapest.)

père et ses trois filles. Avec une science parfaite l'artiste a saisi le moment qui convenait le mieux à son sujet.

Le principal acteur, Milton, blotti dans son fauteuil, la tête penchée, les mains crispées, exprime une méditation profonde. L'ainée des trois filles, assise de l'autre côté de la table, avec son cahier devant elle, pleine d'inquiétude, se penche, pour ne pas laisser échapper un seul mot, une seule syllabe des paroles magiques, tandis que l'autre, debout, en face, jette un regard oblique vers son père, regard plein d'une entente secrète et d'une affection profonde. La troisième de ses filles, Marthe appliquée, se résigne et s'arrête sur son métier, pour interrompre le travail commencé. Aucune exagération dans les attitudes, rien de forcé, de théâtral dans l'expression des physionomies. Cette fois encore, il se révèle parfait psychologue. Il faut bien lui reconnaître ce mérite qui n'est certainement pas à dédaigner chez un praticien aussi accompli.



FLEURS, 1881

(Musée des Beaux-Arts, Budapest.)

Pour se rendre compte des qualités purement picturales du maître, il suffit de voir l'étude superbe qui servit pour *Milton*, une des dernières acquisitions du Musée de Budapest¹. Quelle peinture savoureuse et savante ! Sans manquer de souplesse, le modelé est obtenu par hachures, les cheveux sont

1. Les œuvres de Munkácsy sont réunies dans une salle spéciale. Grâce à la perspicacité du directeur général, M. A. Petrovics, la collection Munkácsy s'est beaucoup enrichie dernièrement des œuvres de ce genre.

traités par de larges méplats. Observez le col, la manchette, la partie du mur à gauche où la toile semble à peine couverte. On songe à Frans Hals qui dessine davantage, tandis que la manière du maître hongrois est essentiellement picturale. Voilà le vrai Munkácsy dans la splendeur de son talent.

Munkácsy — signe certain du génie — ne s'est pas spécialisé ; il avait joué « sur toute la lyre ». Ce fut un grand portraitiste par occasion, quand le modèle lui convenait. Le portrait du *Cardinal Haynald* (au Musée de Budapest) en est la preuve éclatante. Son beau talent de peintre coloriste se manifeste cette fois encore de la façon la plus heureuse. La touche est large et libre, la robe rouge du cardinal d'une sonorité parfaite, le blanc de la chemise d'une fort belle transparence. Résultat d'un art mûr et d'une science accomplie, ce portrait a certainement sa place parmi les quelques chefs-d'œuvre que le XIX^e siècle a produits en ce genre.

A ses heures de loisir et plutôt par délassément, il se tourne volontiers vers le paysage. Loin des formules, il se dépense librement et ici encore nous rencontrons des morceaux d'une qualité rare. Quelquefois ce sont des *Laveuses* au bord de l'eau, où fort heureusement le pittoresque pur l'emporte toujours sur le sujet. Elles comptent parmi les meilleures de ses œuvres.

Reste encore à dire quelques mots de ses natures mortes. Le vocabulaire du critique est trop pauvre pour exprimer l'éclat, la fraîcheur de ces gerbes de fleurs champêtres qu'il chérissait et qu'il représentait en vrai peintre, en poète. Rien que ces natures mortes, vraies « natures vivantes » suffiraient pour conserver le nom d'un grand peintre.

Travailleur acharné, Munkácsy ne fut pas un révolutionnaire en peinture. Il ne renversa aucune école et ne partit en guerre contre personne, mais il enrichit d'une note neuve la peinture du XIX^e siècle. Son tempérament pittoresque, sa puissante verve individuelle doivent lui assurer une place auprès des grands porte-étendards français de l'époque.

DIDIER RÓSZAFFY

JACQUES D'AGAR

PORTRAITISTE DES ROIS DE DANEMARK



L'INFLUENCE artistique de la France à la Cour de Copenhague commence avec le règne de Christian V. Elle est une conséquence de la tendance qui marque à cette époque la politique générale d'une partie de l'Europe. L'intérêt national pousse le gouvernement danois vers le cercle des alliances françaises.

Nous sommes aux environs de 1680. C'est le moment de la paix de Nimègue et l'apogée du règne de Louis XIV. L'Espagne est abaissée, la Suède sauvée de la défaite et de la ruine par la seule puissance de notre diplomatie. Christian V, qui a fait fausse route en s'engageant dans le parti adverse et subi l'humiliation de renoncer à ses conquêtes, se tourne lui aussi vers le Soleil.

C'est le moment où, dans l'ivresse du triomphe, les fautes vont commencer. En France, un malaise règne. Les sujets du roi, qui appartiennent à la religion réformée, sont inquiets. Ils se sentent menacés. Plusieurs artistes gagnent les pays du Nord.

Parmi ceux-là, le peintre Jacques d'Agar.

Jacques (ou Jacob) d'Agar (ou d'Agard, ou Dagar) est né à Paris au mois de février 1642¹. Il commença par étudier la peinture chez Vouet dans l'intention de se consacrer à la peinture d'histoire. Par la suite et assez vite, il abandonna l'histoire pour le portrait.

Il brigua une première fois les suffrages de l'Académie à la séance du 4 avril 1671 en y présentant de ses œuvres². Elles avaient su plaire dans

1. Et non en 1666, comme l'indique par erreur la table des *Procès-verbaux* de l'Académie, ce qui l'aurait fait se présenter à l'Académie à l'âge de cinq ans.

2. *Procès-Verbaux* de l'Académie, t. I, p. 359.

leur ensemble et on lui avait assigné comme morceau de réception le portrait de Monsieur, frère du roi. Bien qu'on lui eût octroyé un délai complémentaire de quatre mois, l'ébauche fut refusée à la séance du 30 avril 1672 en un vote où il s'était trouvé « deux fèves blanches et tout le reste noir¹ ». C'était un échec lamentable duquel on peut inférer que l'œuvre était réellement médiocre.

Les traverses de sa vie privée n'auraient peut-être pas été étrangères à cet échec ni au retard qu'il mit à se présenter de nouveau. Marié à Marie Picard, sœur du peintre Jean-Michel Picard², il avait perdu un enfant en novembre 1671 et un second en mai 1672. Sa femme meurt à son tour en 1673. Il ne lui reste plus à cette époque qu'un fils, Charles, qui vivra de longues années avec lui³.

D'Agar ne brigua pour la deuxième fois les suffrages de l'Académie qu'en 1675. Dans la séance du 9 février, il demanda qu'on lui donnât un sujet « dans le tallans des Portraits ». La Compagnie lui ordonna de faire le portrait de Girardon. Mais un incident survint encore. Le Brun fit opposition à la validité de cette délibération parce qu'il n'avait pas pris séance et qu'en son absence un de ses confrères avait voté pour lui. Pérot intervint alors en faveur du récipiendaire, mais d'Agar dut exécuter en sus du portrait de Girardon, celui d'Errard en « deux tableaux séparés » en l'espace de six mois.⁴

D'Agar se mit à l'ouvrage, lorsqu'une dernière complication surgit. Il ne put achever le portrait d'Errard qui, par décision royale du mois de mai 1675, avait été nommé directeur de l'Académie de France à Rome. Ce portrait fut, en conséquence, remplacé par celui d'Anguier. Les deux morceaux exécutés dans le délai fixé furent agréés le 3 août 1675⁵.

D'Agar fut pendant sept ans membre de l'Académie. Cette qualité demeura tout à fait platonique. Non seulement il ne présenta jamais aucune œuvre à un Salon, non seulement il n'assista pas à une seule séance, non seulement il n'envoya pas une seule fois une lettre d'excuses, mais encore il négligea totalement d'acquitter la contribution annuelle que s'imposaient ses

1. *Procès-verbaux de l'Académie*, t. I, p. 384.

2. Picard (Jean-Michel), peintre de l'Académie de Saint-Luc, reçu membre le 2 mai 1640; il habitait en 1651 dans l'île du Palais. Cf. Guiffrey : *l'Académie de Saint-Luc*, dans *Archives de l'Art français*, t. IX.

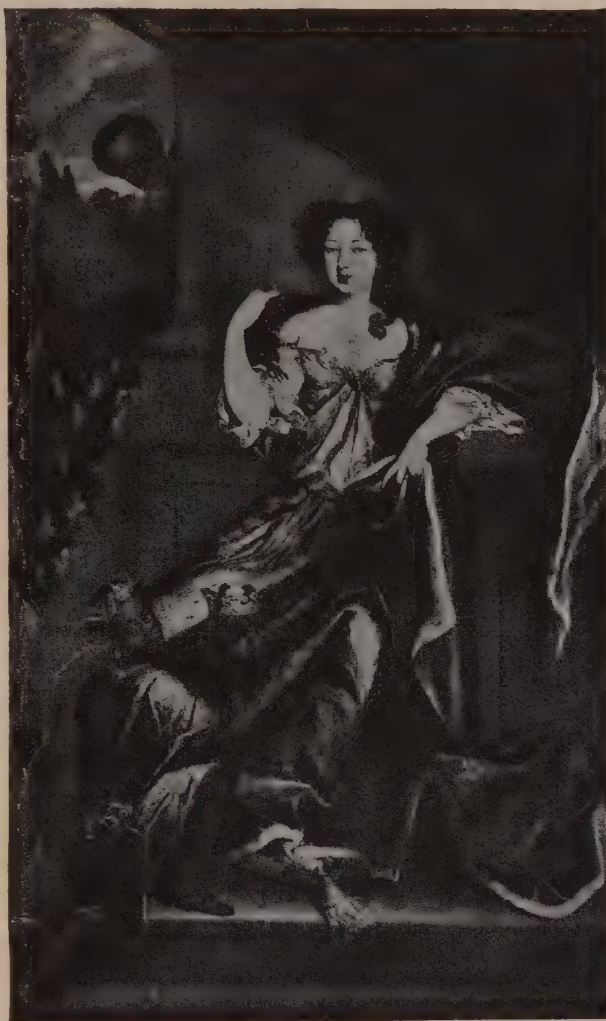
3. Sa femme, qui était catholique, fut inhumée dans l'église Saint-Roch. De ses deux enfants, l'un fut enterré au cimetière protestant des Saints-Pères, l'autre dans la paroisse Saint-Roch. Cela tendrait à faire admettre que dans ces mariages mixtes, les enfants étaient alternativement de l'une et de l'autre religion.

4. *Procès-verbaux de l'Académie*, t. II, p. 41.

5. *Ibidem*, p. 54.

confrères¹. Cet éloignement systématique des travaux de la Compagnie, la volonté délibérée de ne remplir aucun des devoirs de cette dignité s'était manifestée dès la première heure. A la séance du 3 août 1675, « ayant satisfait à tout ce qu'y luy a esté ordonné », d'Agar se présenta pour prêter le serment d'usage. En même temps que lui, le miniaturiste Eckman prêtait le même serment. Or, au procès-verbal de la séance, Eckman seul a signé. Il paraît donc résulter des écritures qu'après avoir formalisé sa réception, d'Agar repartit sans prendre séance. Il gardait peut-être rancune à l'Académie des difficultés qui avaient marqué son admission. S'il en fut ainsi, ce ressentiment ne désarma jamais, car, lorsqu'en 1682 il quitta la France, il ne prévint même pas ses confrères.

A la séance du 31 janvier 1682, sur le rapport fait que le sieur d'Agard s'est réfugié en Angleterre « pour se rendre de la religion prétendue réformée », son nom fut rayé des registres de l'Académie dont la Compagnie le déclara exclu, « conformément à l'intention du Roy² ».



POTRAIT DE LOUISE RENÉE DE KEROUALLE
DUCHESSE DE PORTSMOUTH
PAR JACQUES D'AGAR
(Musée de Frederiksborg.)

1. *Procès-verbaux de l'Académie*, t. II, p. 183.

2. *Ibid.*, t. II p. 215.

En conséquence tout nous échappe de cette partie de sa vie, tout au moins en ce qui concerne son activité artistique. Il ne laissait après lui aucune trace de son passage à Paris, puisqu'actuellement aucun des portraits qu'il a pu y peindre n'a été identifié, et c'est, peut-on dire, tout entier qu'il quittait la France où il ne devait plus revenir.

D'Agar se retira d'abord à Londres avec son fils Charles et s'y remaria. Il quitta cette ville en 1684, pour se fixer à Copenhague où il resta jusqu'à sa mort. Vers 1700 il habitait au numéro 245 dans *Gaden Aabenraa* une maison dont il était propriétaire. A dire vrai cet immeuble ne devait être qu'une de ces bicoques de bois et brique comme étaient alors presque toutes les maisons de Copenhague, mais nous ne possédons sur elle aucun renseignement précis car elle fut détruite dans le grand incendie de 1728 qui ravagea la ville¹.

Dès 1685, il occupait une situation importante dans la paroisse calviniste de Copenhague. « En septembre de la même année, un mois avant la Révocation de l'Édit de Nantes, il prenait part avec Mesnard premier prêtre de la paroisse à une quête en Prusse, Brandebourg et Hollande pour la construction d'un temple ». Le roi Christian V, dont la femme, la reine Charlotte-Amélie, professait la doctrine calviniste et s'était fait l'ardent avocat de ses coreligionnaires, lui marqua de l'intérêt. Il en fit un gentilhomme de la Cour et son premier peintre avec des appointements annuels de 1500 Rdl., situation qu'il conservera jusqu'à son dernier jour. Son traitement fut seulement réduit à 800 Rdl. à partir de 1699. Il mourut le 16 novembre 1715 à l'âge de 75 ans et 9 mois, et fut enterré dans le cimetière réformé de Copenhague².

D'après certaines traditions, d'Agar se serait rendu à l'étranger sous le règne de Frédéric IV. Il aurait notamment séjourné plusieurs années à Londres où il aurait été le peintre de la haute société. Il est plus vraisemblable de supposer qu'il s'agit ici non de Jacques d'Agar, mais de son fils. En effet, une absence aussi longue de Copenhague et l'abandon de ses fonctions officielles auraient entraîné certainement la suppression de sa pension. Or elle lui a été payée sans interruption. Il est également prouvé que son fils Charles vivait avec lui. Sur un certificat de mariage du 5 février 1686, on trouve inscrits au nombre des témoins Jacques d'Agar et Charles d'Agar. Ce Charles était son fils. Ce fait est établi avec certitude par une lettre de l'ambassadeur de France à Copenhague en date du 31 mai 1689, relative à la colonie protestante française de cette ville,

1. Meyer, *Frederiksborg Slott*.

2. Weilbach, *Nyt Dansk Kunstner-lexicon*.

suivie d'une liste de nos nationaux réfugiés¹. Il est probable que c'est lui qui mourut à Londres en 1723, puisqu'on a la trace de son départ de Copenhague pour l'Angleterre. Peut-être y rejoignait-il sa mère qui s'y était rendue l'année précédente sans qu'on puisse savoir si elle est revenue en Danemark². Lorsque Jacques d'Agar mourut en 1715, il laissait une veuve, sa seconde femme et trois filles issues de cette union³.

Jacques d'Agar a joui en son temps d'un grand renom comme portraitiste. Ce renom se trouve consacré par la présence, à la galerie des Offices à Florence, de son portrait par lui-même daté de 1693. Malheureusement presque toutes ses œuvres ont disparu ou ne peuvent plus être identifiées. Un certain nombre, en particulier, ont été détruites dans l'incendie de Château de Christianborg. Les appartements du palais abritaient six portraits ovales représentant Christian V, la princesse Charlotte-Amélie, Frédéric IV, la reine Louise, le prince Karl et le prince Wilhem. Les inventaires de Frederiksborg et de Rosenborg mentionnent aussi plusieurs portraits de sa main, parmi lesquels le sien. Un certain nombre de collections privées en possédaient aussi. Parmi les œuvres qui ne nous sont connues que par des gravures ou par des comptes royaux, il faut mentionner plusieurs portraits de Frédéric IV exécutés en 1703 ou 1704, des portraits du Prince Christian

1. « Je prends la liberté de vous envoyer la liste des gens de la Religion que vous m'avez ordonné qui se sont retirez en ce pays au sortir de France à cause de l'Alliance; la Reyne de Danemark m'a fort chargé de vous recommander ceux qui sont à son service, particulièrement Mr de Chausse qu'elle prétend être venu avec votre permission, et souhaiteroit fort qu'en cette considération il pust avoir la jouissance de tout son bien. Il n'en est point tenu depuis la déclaration par laquelle votre Majesté leur accorde la moitié de leur bien parce que vos ennemis publient qu'elle n'aura point d'effect et que l'Alliance de Danemark est juste à expirer. Elle ne leur accorde cette grâce que pour les tirer des services où ils sont et les réduire à la nécessité de retourner en France en abandonnant leur religion. Mais je dois rendre compte à Vostre Majesté que j'ay reconnu dans cette occasion-cy l'esprit du François toujours attaché d'inclination et du respect à son Prince, ceux qui desdai-gnoient le plus ayant témoigné un grand désir de retour, dans l'espérance qu'elle leur accorderoit encore à l'avenir plus de grâces, tesmoignant ne rien souhaiter avec plus de passion que de sacrifier tous les jours leurs vies et leurs biens sous les drapeaux, me protestant qu'elle n'aurait jamais de sujets plus fidèles et plus attachez qu'eux, Je n'ai pas laissé de leur faire connoistre que leur zèle me paraistroit toujours imparfaict tant qu'ils ne s'attacheroient pas à la véritable Relligion.

« (au Roy) Mr de Martangier.

« Copenhague 31^e may 1689 ».

On relève sur cette liste,

« Mr Dagar gentilhomme de la Cour. M^{me} sa femme et Mr Charles Dagar son fils. »
(Archives du Ministère des Affaires Étrangères.)

2. « 1689-90. Pas. for Madame d'Agar t. England.

« 1691. Pas. for Carl d'Agar nobilis anlici d'Agar filius t, England ».

3. L'une d'elles, Suzanne, épousa le capitaine Nicolas Formont (mort en 1703).

(qui devait régner sous le nom de Christian V) et de la Princesse Louise¹. Il ne nous est même pas toujours permis de déterminer la nature des peintures commandées². En effet, la situation de portraitiste de la Cour que d'Agar occupait n'en fit pas un spécialiste exclusif du portrait. Les fonctions de sa charge l'obligeaient à des travaux de circonstances. C'est ainsi qu'il exécuta des peintures funéraires, probablement décoratives, pour l'enterrement du roi Christian V en 1699. Elles n'ont pas été conservées, mais le chiffre de leur payement les fait apparaître comme importantes. Il collabora dans les premières années du XVIII^e siècle à la décoration du château de Frederiksborg³. Les comptes du château attestent à l'évidence qu'il y a exécuté des peintures non spécifiées pour lesquelles en octobre 1701, on lui paye une avance alors qu'elles sont encore en cours⁴, et deux plafonds. L'un de ces plafonds, sur l'emplacement duquel nous ne sommes pas renseignés, était estimé 200 Rdl. D'Agar le commença en juillet 1705 et dès cette époque il se fit consentir sur le paiement une somme de 50 Rdl⁵. L'autre plafond était destiné à l'antichambre du roi. Ce dernier ensemble lui fut soldé en janvier 1706 au prix de 150 Rdl⁶.

Les archives danoises nous ont conservé la liste des sujets traités par d'Agar pour le château de Frederiksborg. On y voyait deux portraits de femme en buste, une *Martyre liée par un guerrier*, une *Lucrèce*, un *Satyre près d'une femme endormie*. La malchance voulut que ces peintures fussent transportées en 1868 au château de Christianborg. Elles y furent détruites par l'incendie qui dévora l'édifice peu de temps après⁷.

Actuellement les principales œuvres du peintre d'Agard qui subsistent sont les suivantes :

Deux copies du portrait de Frédéric III, peint par Wuchters ; plusieurs

« 1. 1708-357. Mémoire de ce que j'ay fait et livré chez sa Majesté royale : Monseigneur le Prince Christian grand jusques aux genoux : 50 Rdl.

« Plus le portrait de Son Altesse Royale M^{me} la Princesse Louise tout entière assise sur un coussin de velours ayant une main sur une couronne : 60 Rdl.

« Se la fait : 110 Rdl. »

2. « 1702. 12 Für d'Agar Bestellung so Ihr Königl. Majest. deneselben geschenet ist zur Eilnheme gefuhret worden 30 Rth und das gestempelt Papier gekostet 30 Rth. macht 60 ».

3. « 1700-281. d'Agar eine Bedungerie Recknud vor Schildereyen zu des gottichl. Königs Begräbnis und sonst, 220 Rdl. »

4. « Für die unter (seinen) Händen seyenden Schildereyen zum Hausze Friedrichsberg (oct. 1701). »

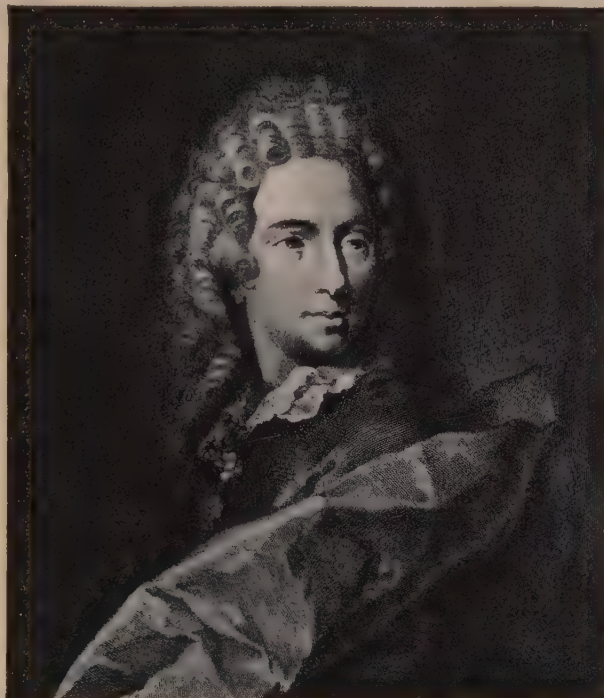
5. Meyer : *op. cit.*

6. *Ibidem.*

7. C'est vraisemblablement à ces travaux qu'il faut appliquer la mention suivante des comptes : « 702-12. d'Agar für Schildereyen bezalhet : 600 Sdl. »

portraits de Christian V (dont un à Rosenborg); Christian V présidant la Cour suprême; Christian V et ses enfants; un portrait de la reine Charlotte-Amélie (mentionné à l'inventaire de Rosenborg 1696); la reine Charlotte-Amélie et sa fille Sophie-Edwig; un portrait de Frédéric IV; un portrait de la reine Louise; un portrait de Frédéric I^{er}; un portrait de la reine Sophie de Prusse; un portrait de Jean-Baptiste Tavernier à 87 ans (mentionné à l'inventaire de 1737, au Musée d'Art); son portrait (à Florence).

Il est possible que les peintures dues au pinceau de d'Agar et disparues à Christianborg aient été parmi les plus soignées et les meilleures, et que celles qui subsistent ne permettent pas de se faire une idée exacte de son talent. Ce qui frappe, quand on les considère, c'est leur inégalité. Si certaines sont dignes d'un maître, d'autres semblent les productions d'un mauvais barbouilleur et l'on hésite à croire qu'elles puissent être du même artiste. On ne les attribuerait jamais au même peintre si les documents n'étaient là pour nous y obliger, contre toute vraisemblance.



PORTRAIT DE JACQUES D'AGAR PAR LUI-MÊME
D'APRÈS LA GRAVURE DE ROCCO POZZI

Ainsi le portrait de la reine Charlotte-Amélie avec sa fille la princesse Sophie-Edwig est des plus faibles. Les draperies sont lourdes et rigides; une robe rouge, rehaussée de couronnes d'or recouvre sans un seul pli les genoux de la reine, les roses que tient sa main sont d'une raideur métallique. Les chairs sont sans grand relief et d'une teinte cireuse; ses bras sont l'un trop long, l'autre trop court. Sa poitrine est contrefaite par le souci maladroit qu'a eu le peintre de faire reposer le corps sur le bras gauche. De plus, ce bras, qui s'appuie sur une console, paraît détaché de l'épaule. La princesse Sophie a la figure inexpressive d'une poupée. Seul, le visage de la reine est assez

vivant quoique dépourvu de cette aisance qui provient plus encore du talent du portraitiste que du modèle lui-même.

En revanche, le portrait de la reine Charlotte-Amélie en buste, dans les tons gris et or, avec les perles qui agrémentent le corsage, est une peinture délicate. La figure étroite et longue entre les boucles noires est d'une souplesse de dessin et d'une légèreté de pinceau qui en font une œuvre de



PORTRAIT DE TAVERNIER
PAR JACQUES D'AGAR
(Musée de Copenhague.)

grand style. De même, le portrait de Christian V (à Rosenborg), d'un faire un peu plus mince mais agréable, d'un dessin un peu mou mais sûr, est un bon tableau. Le roi, peint jusqu'aux genoux, est représenté de face, bien campé, le maintien ferme. Il tient le bâton de commandement dont l'extrémité s'appuie sur une table. Le bras gauche se replie sur la hanche. C'est la pose traditionnelle des portraits officiels mise en faveur par les rois de France et adoptée également par les grands personnages de toutes les cours d'Europe. Le roi porte l'ordre de l'Éléphant sur sa cuirasse que recouvre en partie le manteau

royal d'écarlate doublé d'hermine. Un casque est posé sur une table. La figure, forcément un peu inexpressive, est cependant vivante. La toile a malheureusement souffert.

Le portrait de l'artiste peint par lui-même, qui est à Florence, le buste de profil, la tête presque de face, bien posée sur le cou, avec sa physionomie attentive et fine, est digne des meilleurs maîtres.

Comment expliquer ce manque d'équilibre dans la production artistique de d'Agar ? Il est possible qu'isolé loin des grands protagonistes, il ait perdu progressivement sa maîtrise. Il serait ainsi retombé au niveau du milieu

encore rude où il vivait. Il ne faut pourtant pas oublier qu'autour de lui des peintres, comme Benoît Coffre ou Krock, conservaient intact un talent indiscutable et que leurs œuvres auraient pu lui servir utilement de repères. Il ne faut pas oublier non plus ses premiers échecs à l'Académie Royale de Paris. D'Agar n'aurait-il pas été plutôt un paresseux bien doué, capable, quand il s'appliquait, des meilleures choses, susceptible de descendre très bas dans ses moments d'indolence ? C'est bien ce que semble révéler ce visage aux yeux alanguis, à la bouche hésitante, au menton sans volonté. La même impression se dégage d'un médaillon en ivoire sculpté, à l'attribution incertaine, qui reproduit ses traits, dans les collections de Rosenborg¹.

Tel nous apparaît Jacques d'Agar à la lumière de ses œuvres qui subsistent et des documents qui le concernent. Sa valeur d'artiste et le rôle qu'il a rempli valaient qu'il fut sorti de l'oubli. Un pays, fût-ce la France, et quelle que soit la richesse de son patrimoine, ne doit dédaigner aucun des artisans de sa grandeur.

P. LESPINASSE

1. Plusieurs de ses portraits ont été gravés : Hubert Schafen a gravé le portrait de Christian V en pied, en habit de couronnement ; le portrait du premier gentilhomme A. b. v. Knuth et celui du conseiller Edv. Knux. Son auto-portrait a été gravé par Rocco Pozzi.

JARDINS ET DEMEURES AU MAROC¹

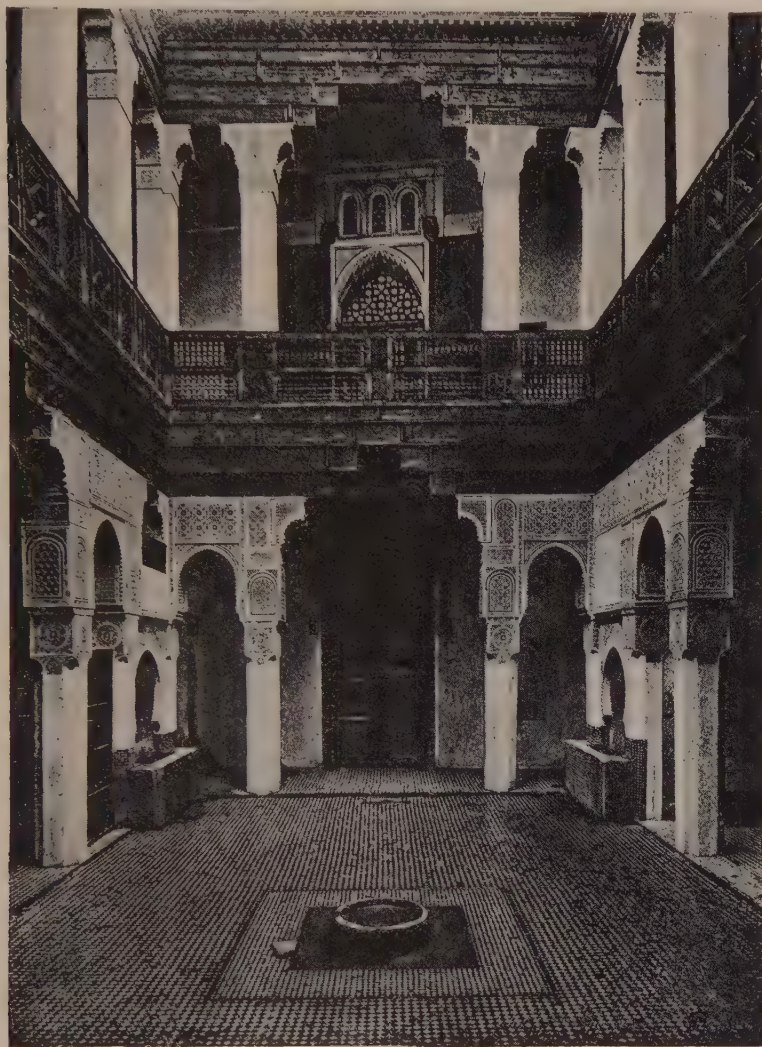


VOICI un des meilleurs livres qui aient été publiés sur l'art marocain. De fort belles héliogravures, d'après des clichés exécutés, pour la plupart, par M. Lucien Vogel. Un grand nombre de croquis et de plans, d'un excellent architecte, M. Albert Laprade. Et surtout un texte rédigé par un érudit et un lettré, qui a séjourné pendant de longues années au Maroc. Parlant bien l'arabe, appelé par ses fonctions à fréquenter beaucoup les indigènes, M. Gallotti s'est mêlé à eux avec une intelligente sympathie ; muni de connaissances techniques, il a étudié de près le décor de leur vie. Il en a compris et goûté le charme, en véritable amoureux, comme le dit le maréchal Lyautey dans sa préface. C'est un grand plaisir de lire ces pages, où une science très sûre, très précise, s'allie à un style alerte, coloré, fin et même subtil, riche en trouvailles heureuses. M. Gallotti est un écrivain des plus séduisants.

Il nous introduit d'abord dans la maison de ville, carré ou rectangle, où des chambres longues et étroites, surmontées de terrasses, s'ouvrent sur une cour intérieure, souvent bordée de portiques. Il montre fort bien que cette habitation ne dérive pas de la maison étrusco-romaine. Mais peut-être a-t-il tort d'en chercher l'origine dans le cercle de tentes, entourant une petite place qui sert de parc au bétail. Les éléments de la comparaison ne se ressemblent guère, et il faut se souvenir que, dans l'Afrique du Nord, la vie au grand air, surtout celle des nomades, est toujours restée profondément distincte de la vie urbaine, faite d'emprunts successifs à des civilisations

1. Jean Gallotti. *Le Jardin et la Maison arabes au Maroc*. Deux volumes in-4°, 120 et 94 pages ; 160 figures dans le texte ; 136 planches en héliogravure. Éditions Albert Lévy, Paris [1926].

étrangères. Dans ses traits essentiels, la maison des villes du Maroc est, je crois, la vieille maison des villes d'Orient, telle qu'elle s'est répandue à travers les pays méditerranéens dès l'antiquité et, plus encore, après



Phot. Ed. Albert Lévy.

COUR DE MAISON ANCIENNE A FEZ

que l'Islam eut étendu sa domination depuis l'Asie jusqu'à l'Atlantique.

Cette maison marocaine est, à l'extérieur, nue, plate, aveugle et sourde. Pas de fenêtres, une porte humble et basse, qui s'ouvre, non sans précautions, sur un couloir doublement coudé. Aucun souci de plaire aux passants, de témoigner d'une orgueilleuse richesse. Mais, derrière ce blanc linceul,

qui protège contre les indiscrets, les espions, les galants en quête d'aventures, qui isole de la chaleur, de la poussière ou de la boue, de la puanteur et du tumulte des rues, le maître, ayant mis à l'abri ses trésors et ses femmes, veut couler des heures suaves de voluptueux repos.

La cour est animée par le murmure de la fontaine et le clapotis du jet d'eau dans la vasque de marbre; de sveltes arcades, superposées souvent en deux étages, s'élancent vers le ciel et allègent ce trou d'air et de lumière.



Phot. Ed. Albert Lévy.

RIAD DALLÉ DE MARBRE ET DE MOSAÏQUE A MARRAKECH

Les chambres, noyées dans l'ombre, sont fraîches et s'emplissent du parfum des plafonds de cèdre. Le mobilier étant réduit à très peu de choses, c'est le décor fixe, formant placage, qui embellit et égaie la demeure. Sur le sol et le long des murs, jusqu'à hauteur d'homme, des mosaïques en terre cuite émaillée, dont les tons chauds et harmonieux se détachent sur un fond clair. Au-dessus, la blancheur de la chaux, qui rayonne et perce l'obscurité des chambres; la parure, plus ou moins abondante, des plâtres ciselés. Au plafond, qu'aime à contempler le rêveur, mollement allongé, des teintes très vives, mais heureusement mariées, appliquées sur une couche étincelante de vermillon.

On sait quelle est la trame de ce décor, si gai dans ses couleurs. C'est la

géométrie qui y règne. Au Maroc, où l'art gréco-romain avait à peine pénétré, où l'art berbère, d'ailleurs presque exclusivement rural, était lui-même géométrique, elle n'a pas eu, comme dans d'autres contrées de l'Islam, de résistances à vaincre, ni de vieilles habitudes à ménager. Des figures presque toujours rectilignes, où domine le grand entrelacs à centre étoilé, forment le dessin des mosaïques. Dans les panneaux en plâtre, elles cèdent une large place à des palmettes d'origine byzantine, qui se plient également à la géométrie, à une géométrie curviligne. Si la peinture sur bois, s'inspirant de modèles orientaux relativement récents, a adopté des images de bouquets, où se reconnaissent l'œillet, la marguerite, la tulipe, elle les a soumises à une stylisation rigoureuse, à une symétrie qui ne tolère aucun écart. Tout se cristallise sous la main des artistes. Mais, avec l'imitation de la nature et des êtres animés, sont aussi bannies les vulgarités de spectacles auxquels les musulmans veulent se soustraire. Et ils ne se lassent jamais du rythme opulent de ces motifs irréels, dont les combinaisons se développent dans une variété infinie, tout en se subordonnant à une unité parfaite.

Le *riad*, le jardin de ville, est à peine un jardin. Un rectangle, clos de murs élevés, se terminant sur les petits côtés par deux corps de logis. Une allée qui les relie, une ou plusieurs autres allées transversales, deux autres sur les côtés longs : promenoirs pavés de marbre ou de mosaïque, quelquefois bordés de balustrades. Ça et là, une vasque, une fontaine sous une loggia, un kiosque aux couleurs flamboyantes, une tonnelle, rouge de jasmins. Telle est l'architecture de cette « grande pièce sans toit ». Les allées découpent des parterres, établis en contre-bas pour faciliter l'irrigation, et, dans ces compartiments rigides, poussent librement des arbres et des fleurs. Ce sont des bouquets touffus, assemblés pour le plaisir des yeux et de l'odorat, en ces lieux clairs et frais où l'on respire à l'aise, dans le calme d'une douce paresse, bercée par le gazouillement des oiseaux.

Le grand jardin qui s'étend en dehors de la cité, est, non pas un parc inutile, mais un verger et un potager, où la table du maître s'approvisionne de mets exquis, vierges de la pollution des marchés. Des légumes divers et, au-dessus, des arbres fruitiers, oliviers, orangers, citronniers, grenadiers, figuiers, y remplissent des carrés réguliers, que l'on irrigue à tour de rôle et que séparent des chemins, à la fois digues et chaussées. Mais, dans les limites qui lui sont assignées, toute cette verdure croît sans contrainte, échappant à la tyrannie du cordeau et du sécateur, répandant autour d'elle l'ombre et le frais. Sur les chemins mêmes, des tonnelles, que tapisse la vigne, jettent parfois leurs rangées d'arceaux. A Marrakech, de vastes bassins, qui servent à l'irrigation, forment d'éclatants miroirs d'argent. Un pavillon, le *menzeh*, c'est-à-dire « le lieu agréable », est un pied-à-terre, où

l'on vient se délasser, souvent en folâtre compagnie. Là, plus de gêne. Tandis que la maison de ville s'enferme dans ses murailles, le menzeh, avec ses fenêtres, ses balcons, ses loggias, ses portiques extérieurs, s'ouvre largement à la lumière, aux bienfaisants courants d'air, au spectacle du foisonnement des arbres, aux grands horizons inondés de soleil.

M. Gallotti nous fait ainsi parcourir un cycle de joies sensuelles, délicatement choisies parmi celles que la morale peut juger sans trop de sévérité.



Phot. Ed. Albert Lévy.

VASQUE DANS UN RIAD, FEZ

En guide très expert, il nous promène dans les parties les plus aimables des petits paradis terrestres que les musulmans se ménagent le mieux qu'ils peuvent, en attendant l'autre paradis, que leur a annoncé et décrit le Prophète.

Du reste, s'il a pris un plaisir évident à pénétrer dans l'intimité de ces riches qui savent si bien profiter des faveurs de la fortune, il a été l'ami, et aussi le conseiller des modestes artistes, auxquels est échue la tâche de composer le décor charmant des existences dorées. Il admire leur labeur patient, leur étonnante habileté, qui se contente d'un outillage rudimentaire, leurs dons de coloristes, l'adresse avec laquelle ils choisissent et combinent les motifs de leur répertoire si restreint, pour constituer de somptueux

ensembles, s'adaptant merveilleusement aux dimensions des espaces qu'ils ont à remplir. Mais il s'inquiète des signes d'une décadence qu'il voudrait contribuer à arrêter : intrusion de motifs européens, vulgaires et discordants ; parfois relâchement de la conscience professionnelle ; souvent, au contraire, abus d'une virtuosité, qui se plaît à des complications excessives et qui tombe dans une finesse monotone, où les lignes maîtresses du dessin, les arêtes du relief disparaissent, où le fouillis se substitue aux claires ordonnances classiques. Souvent aussi, dans la peinture, les couleurs vives sont remplacées par un amas de couleurs criardes, qui offensent les yeux, au lieu de les égayer.

Il faut, à l'exemple du maréchal Lyautey, protéger cet art, héritier du grand art hispano-moresque, et le détourner des mauvaises voies qui le tentent. Il faut surtout l'aimer et le faire aimer, ce qui est le meilleur moyen de lui assurer une longue vie. M. Gallotti y a parfaitement réussi.

STÉPHANE GSELL



BIBLIOGRAPHIE

Arthur M. HIND. — **Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists** preserved in the department of prints and drawings in the British Museum, t. II. Londres, British Museum, 1923. In-8, xx-181 p., LXXIX pl.

La collection de dessins flamands et hollandais du British Museum est une des plus importantes qui existent. Elle renfermait, depuis longtemps, les dessins des cabinets Sloane (1753), Cracherode (1799), Payne Knight (1824) et Sheepshanks (1836); l'acquisition de la collection Malcolm (1895), le legs Salting (1910), le don, en 1913, de quelques fort beaux dessins tirés des cartons de M. Heseltine, l'ont encore enrichie : le moment était donc bien choisi pour en publier un catalogue, et celui dont M. Hind nous a déjà donné deux volumes est de nature à satisfaire aux critiques les plus exigeantes.

Un premier tome, publié en 1915, décrivait les dessins de Rembrandt et de son école ; si les dessins du maître ont été étudiés dans d'innombrables ouvrages, il n'en est pas de même des œuvres exécutées par ses disciples : en les classant, en les groupant, en les attribuant à des artistes définis, M. Hind a fait œuvre de pionnier ; sa connaissance du sujet, son goût et son bon sens, sont les garanties sérieuses de la qualité des résultats auxquels il est arrivé, ainsi que de la confiance qu'il nous inspire justement.

Dans ce second volume, il traite des œuvres de Rubens, de Van Dyck et des artistes flamands du XVII^e siècle : Jacques d'Artois, Orizonte, Pieter Bout, Brouwer, Jean Brueghel, Diepenbeck, Jordaens, Quellinus, G. Seghers, Snyder, Teniers et Vorsterman.

Parmi les dessins de Rubens, il faut signaler comme hors pair l'étude de Christ en croix (n. 9) et l'incomparable portrait d'Elizabeth Brant, jadis chez Robert Holford (n. 92);

parmi ceux de Van Dyck, ses études pour l'*Iconographie*. Rien de plus curieux que le n. 119, album de quarante croquis de Rubens, costumes du Moyen Age, tirés de peintures, sculptures et tapisseries anciennes des Pays-Bas. Les historiens de l'art flamand primitif y trouveront presque autant de documents utiles que dans le célèbre album d'Arras ou le recueil, non moins fameux, d'Antoine de Succa à Bruxelles. M. Hind reproduit une dizaine de pages de ce précieux carnet qui mériterait, à coup sûr, d'être publié en entier par un spécialiste, avec un commentaire adéquat. SEYMOUR DE RICCI

O. TAFRALI. — **Le Trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna**. 2 vol. in-4°. Texte, 86 p. Atlas, 60 pl. Paris. Geuthner, 1925.

Fondé en 1465 par le prince moldave Etienne le Grand dans un site pittoresque de la Bucovine, au pied des Carpathes, le monastère de Poutna, dont l'intérêt architectural est très diminué par de fâcheuses restaurations, a su conserver du moins un riche trésor d'objets d'orfèvrerie et surtout de tissus liturgiques byzantins sur lequel M. Tafrali, professeur à l'Université de Jassy, appelle avec raison l'attention des archéologues. Quelques-unes de ces merveilleuses étoffes brodées ont été exécutées en Moldavie d'après des modèles byzantins ; mais la plupart ont été apportées de Byzance même par la femme d'Etienne le Grand, Marie de Mangor, qui appartenait à la dynastie des Paléologues. Epitaphioi, epigonatia, draps mortuaires, phelonia, omophoria, manchettes liturgiques forment une série incomparable que les byzantinistes ne pourront plus désormais ignorer.

LOUIS RÉAU

L'Administrateur-Gérant : CH. PETIT.



LA LÉGENDE DE SAINT NICOLAS, PAR GÉRARD DAVID

(Collection de A. Thomas Loyd.)

L'EXPOSITION D'ART FLAMAND A LA ROYAL ACADEMY DE LONDRES

LONDRES! et, à la Royal Academy, une riche exposition de peintures des vieux maîtres flamands! Des tableaux prêtés par « Sa Majesté le Roi », venus de Windsor, d'Hampton Court et d'Holyrood! Au catalogue, les noms des ducs de Devonshire et de Buccleuch, des comtes de Spencer, de Northbrook et de Radnor, ceux des églises et des musées de la Belgique! Il nous semble être transporté (et c'est un charme) à l'époque de Waagen, de Thoré-Bürger, de Paul Mantz, qui furent hantés toute leur vie par les « Trésors d'Art » de l'Angleterre, enchantés par le souvenir de l'immortelle exposition de Manchester en 1857. Tout en suivant, dans Piccadilly, leurs traces anciennes, et longeant, comme eux aussi firent autrefois, les modulations capricieuses de Green-Park, « qui ont le charme de la musique de Haydn », tout en respirant une atmosphère triste et grise et cependant pleine de lumière diluée, nous récapitulons en nous-même les sources où

ces premiers historiens, dont la mémoire s'impose à nous aujourd'hui, puisaient leur savoir et les principes de leurs jugements; ces sources! les vieux ouvrages passionnants de Carel van Mander, de Sandrart, de Weyermann, d'Houbraken et du bon Descamps! Déjà, à cette époque où l'aspect traditionnel de Londres nous reporte invinciblement, on avait fouillé des archives municipales de Brabant et de Flandre, feuilleté des registres de paroisses, dépouillé les papiers des anciennes corporations, et le catalogue du Musée d'Anvers de 1849 était, le premier, un catalogue scientifique. Mais, depuis, il y a eu James Weale; il y a eu l'exposition de Bruges en 1902, le *Catalogue Critique* de M. Hulin de Loo, l'exposition du Guildhall en 1906, l'exposition de la Toison d'Or en 1907, celle d'Albert et d'Isabelle en 1910, à Bruxelles; surtout il y a eu les beaux travaux des Justi et des Tschudi, des Hulin, des Friedländer et des Winkler, des Glück et des Oldenburg, et, grâce à eux, nous allons pouvoir, mieux que nos méritants devanciers, jouir pleinement du beau spectacle, à nous offert aujourd'hui par l'Anglo-Belgian Union, spectacle réglé par MM. Hulin de Loo et Paul Lambotte du côté belge, du côté anglais par Sir Martin Conway, MM. Lionel Cust, Campbell-Dodgson, Sir Robert Witt et Mr. Maurice W. Brockwell, à qui va notre reconnaissance.

Une première salle présente l'art des Van Eyck, de Rogier van der Weyden, d'Hugo van der Goes, de Memling; une deuxième, celui de Jérôme Bosch, de Gérard David, de Patinir et de Mostaert; puis viennent Quentin Metsys, Mabuse et Van Orley; puis, à côté du vieux Bruegel, Antonio Moro et les Pourbus. Enfin, s'avance Rubens, accompagné de Van Dyck et de Jordaens, suivi de Brouwer, de Téniers et de leurs contemporains. Deux galeries sont consacrées à l'art belge du xix^e siècle. Dans un grand salon octogonal pendent magnifiquement les tapisseries conservées autrefois à Schoenbrunn et gracieusement prêtées par le gouvernement autrichien. Une dernière salle, et non la moins précieuse, expose plus de 150 dessins, honneur des collections Ricketts, Shannon, Königs, Lugt, Oppenheimer, Robert Witt et Bellingham-Smith.

Ici ne se posera pas le problème passionnant des origines, celui de l'art de la peinture à la fin du xiv^e siècle. Quelques pièces seulement, récemment étudiées dans la *Gazette des Beaux-Arts* par M. Edouard Michel, le *Calvaire* de Saint-Sauveur à Bruges et le *Jugement dernier* de Diest (du début du xv^e, mais dans le style du xiv^e) indiquent simplement cette question préliminaire, et uniquement en ce qui concerne la Flandre. Une exposition spéciale mériterait, en effet, de lui être consacrée tout entière, une exposition largement conçue, rassemblant des exemples de Florence, de Sienne et de Lombardie, de Souabe, d'Autriche et de Bohême, de Westphalie et du Rhin,

de Hollande, de Flandre et de Wallonie, d'Angleterre, de Catalogne, d'Avignon, de Bourgogne et d'Ile-de-France. Mr. Raymond van Marle, dans le septième volume de son bel ouvrage, vient d'esquisser heureusement le plan d'une telle exposition.

Celle de la Royal Academy s'ouvre, comme certaines symphonies grandioses, par un soudain et éclatant accord : les *Trois Maries au Saint-Sépulcre* d'Hubert van Eyck, de la collection de Sir Herbert Cook. Auprès de cette



LES TROIS MARIES AU SAINT-SÉPULCRE, PAR HUBERT VAN EYCK

(Collection de sir Herbert Cook, Richmond.)

œuvre, nous ne regretterons pas trop l'absence du grand retable de Saint-Bavon. Mais nous regretterons un peu que l'on n'ait pu placer, tout près des *Trois Maries*, la vitrine contenant les miniatures prêtées par le Louvre, les miniatures des *Heures de Turin* exécutées pour Jean, duc de Berry, vers 1404-1413. Ainsi se seraient nettement dégagées pour la première fois, après trente ans d'analyse de moins en moins hésitante, la personnalité, la supériorité d'Hubert; ainsi s'affirme, pour lui, le titre d'initiateur; son nom est une cime, dont la hauteur, dans la chaîne des artistes flamands, ne répond, plus loin, qu'à celle de Rubens, et ne laisse plus guère distinguer à la vue que la grandeur de son frère Jean et celle d'Hugo van der Geos.

Nous n'avons ici qu'à signaler, sans entrer dans le détail, toutes les qualités picturales nouvelles (lumière, conception du paysage, intuition de l'espace) que révèle le tableau, définitivement célèbre, de la collection de Sir Herbert Cook. Auprès de lui, quelques œuvres importantes et bien connues de



PORTRAIT D'UN CHARTREUX
PAR PETRUS CRISTUS, 1446

connu *Portrait d'Edward Grimston* de la collection du comte de Verulam (daté 1446), voici le *Portrait d'homme* de la collection G. Holford, très proche du n° 2593 de la National Gallery, mais surtout l'admirable tête d'un *Chartreux* (datée 1446), prêtée par un anonyme. Le *Saint Jérôme* dans son cabinet d'étude, du Musée de Detroit, évoque des influences presque certaines

Jean accusent assez nettement, semble-t-il, la distinction dorénavant établie, sinon précisée, entre les œuvres des deux frères. Citons, de la main du plus jeune, la *Vierge et l'Enfant* du comte de Northbrook, très proche, par l'entente du coloris et du clair-obscur, du pinceau de l'aîné.

A côté des Van Eyck, on appréciera, mieux, nous paraît-il, qu'on n'avait pu le faire jusqu'à présent, l'importance de Petrus Cristus, le seul artiste du xve siècle qui ait peint vraiment dans l'esprit de ces maîtres, préoccupé, comme eux, du problème même de son art, c'est-à-dire de l'expression par l'ombre et la lumière, et de la recherche de la troisième dimension. Tous les tableaux de sa main, qui sont exposés à la Royal Academy, sont remarquables. Sans parler du bien

d'Antonello de Messine, et la *Nativité* (de 1460 environ), appartenant à Henry Goldman (avec la curieuse représentation de la sage-femme dont parle l'Évangile Apocryphe, thème qui disparaîtra dès la fin du ^{xv}^e siècle de l'œuvre des peintres), permet à Mr. Roger Fry (*Burlington Magazine*, février 1927) d'établir de fort suggestives comparaisons avec Piero della Francesca.

Robert Campin (le Maître de Flémalle) est malheureusement assez mal représenté à l'Exposition de Londres, uniquement par la *Trinité* du Musée de Louvain. Ce qu'on voit de lui à quelques pas, à la National Gallery, console d'ailleurs aisément. Mais, en outre, le Dr Fr. Winkler, dans son article court et remarquablement précis du *Kunstwanderer* (février 1927), nous incite, et, je crois bien, avec pleine raison, à regarder, comme une œuvre de Campin, le petit *Saint Georges* de Lady Evelyn Mason, dont le paysage citadin, le coloris et le dessin un peu noir et cerné sont très caractéristiques. Une autre pièce est encore offerte au public, qui est le plus intéressant



SAINT GEORGES ET LE DRAGON

PAR ROBERT CAMPIN

(Collection de lady Evelyn Mason.)

corollaire au problème du Maître de Flémalle : c'est la *Présentation au Temple* de la collection Edward Tuck (donnée à la Ville de Paris), l'un des panneaux de l'autel de Saint-Vaast à Arras peints en 1434 par Jacques Daret, le compagnon, dans l'atelier de Campin, de Rogier van der Weyden.

Celui-ci, par de nombreux et importants exemples, s'affirme, en face des Van Eyck, comme un pénétrant portraitiste et comme un émouvant illustrateur, plutôt que comme un véritable peintre. Mais à quoi bon instituer de telles comparaisons ? Admironons ici la poignante *Pietà* de

Bruxelles, à côté de l'authentique mais plus grêle *Pietà* du comte de Powis; admirons le portrait de *Lionello d'Este* (coll. M. Friedsam), peint en Italie vers 1449-1450, le fameux *Grand Bâtard* de Bruxelles, le fin *Philippe de Croy* d'Anvers, réuni pour quelques jours à son ancienne vénérée compagne la *Madone* Huntington, et la noble dame en robe de brocart et haute coiffure orfèvrée de la collection Rockefeller. Quant à celle qui appartient aujourd'hui à l'Hon. Andrew W. Mellon et qui songea si longtemps, solitaire, aimée de rares amants, non loin de l'Amaliengrotte et de l'Herderinsel, au milieu des étangs, près des ponts d'hortensias et des tunnels de verdure du « charmant Wörlitz » perdu, dont notre Delille a chanté « les fraîches promenades », l'hôtesse fée du *Gotisches Haus* d'un parc à l'anglaise du XVIII^e siècle s'attristant au fond d'une Allemagne de rêve, la dame gentille et timide qui, dans une sorte de moue, laisse aller à l'abandon sa lèvre voluptueuse, telle une branche gracile où pend un fruit pesant et rouge, disons d'elle simplement, en calmant l'émotion de notre souvenir, qu'elle est le chef-d'œuvre de Roger portraitiste, et qu'il y a fixé le pathétique du charme ¹.

Nous regarderons plus rapidement l'œuvre de Memling, car on active le trot de son cheval, lorsque, descendant d'un site altier, on goûte, en passant, la fraîcheur d'un vallon. N'oublions pas cependant qu'il y là, évocation parfaite de Bruges, la *Madone* avec *Martin van Nieuwenhoven*, qu'il y a *Guillaume Moreel* et sa femme, *Nicolo Spinelli* présentant la médaille ornée du profil de Néron, le *Martyre de saint Sébastien* de Bruxelles et le « difficile à revoir » triptyque du duc de Devonshire, œuvre rare et pure de la jeunesse du peintre. Un autre tableau difficile à revoir aussi, et plus tardif celui-là, est le triptyque de Mr. Hugh Morrison, œuvre énigmatique, tour à tour attribuée à Mabuse, à Memling, à l'hypothétique Louis Boels, œuvre brugeoise sans doute, mais un peu lourdement ornée comme les tableaux postérieurs de l'école d'Anvers, et d'un coloris et d'un sentiment qui rappellent le style de cette contrée plus septentrionale qui sera la Hollande. Citons enfin le *Saint Etienne* et le *Saint Christophe* de la collection Edward W. Edwards (autrefois chez le grand-duc de Weimar), puisqu'ils furent originairement les compagnons de la *Sainte Madeleine* et du *Saint Jean* de notre Louvre.

1. Nous regrettons de n'avoir pas vu figurer, dans cette première section de l'Exposition, le si particulier tableau de la National Gallery, intitulé : l'*Exhumation de saint Hubert*, car il s'y mêle intimement des influences des Van Eyck et des influences du Maître de Flémalle. Il eût fallu en rapprocher, comme l'a indiqué le Dr Fr. Winkler, l'*Autel Edelheer* de Saint-Pierre de Louvain et le *Mariage de la Vierge* de Notre-Dame d'Anvers.



PORTRAIT DE FEMME
par Roger van der WEYDEN.
(Collection Mellon, Washington.)

Un mot seulement sur Dirk Bouts, qu'on ne pourrait entièrement apprécier ici, mais dont la *Madone* (appartenant à Mrs. Gutekunst), assise



LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC DES ANGES

PAR QUENTIN METSYS

(Collection C. W. Dyson Perrins.)

devant un dorsal de brocart, éclate de magnifiques et vives couleurs, plus décoratives, à vrai dire, que picturales.

Hélas ! nous ne verrons pas les œuvres les plus fortes, à la fois les plus personnelles et les plus Van Eyckiennes, d'Hugo van der Goes, ni celle

des Offices, ni celles de Berlin, ni le petit diptyque grandiose de Vienne avec son Adam et son Ève dignes du Dante ! En revanche, il y a là la *Sainte Anne avec la Vierge et un donateur* de Bruxelles, exquis tableau de jeunesse, et le testament du peintre, la *Mort de la Vierge* du Musée de Bruges, grande sorte d'aquarelle, le plus magistral « dessin » de l'école flamande, mais



PORTRAIT D'ANNE, MARQUISE DE VEERE

PAR JEAN GOSSART, DIT MABUSE

(Collection de Mrs Stevenson Scott.)

d'où la beauté de couleur, si remarquable le plus souvent chez Hugo van der Goes, est comme volontairement absente. Enfin, rareté pour la plupart des amateurs, les fameux volets d'Holyrood Palace, où l'on voit Jacques III d'Ecosse et son fils, sa femme Marguerite de Danemark, avec la Trinité et un ange qui touche de l'orgue¹.

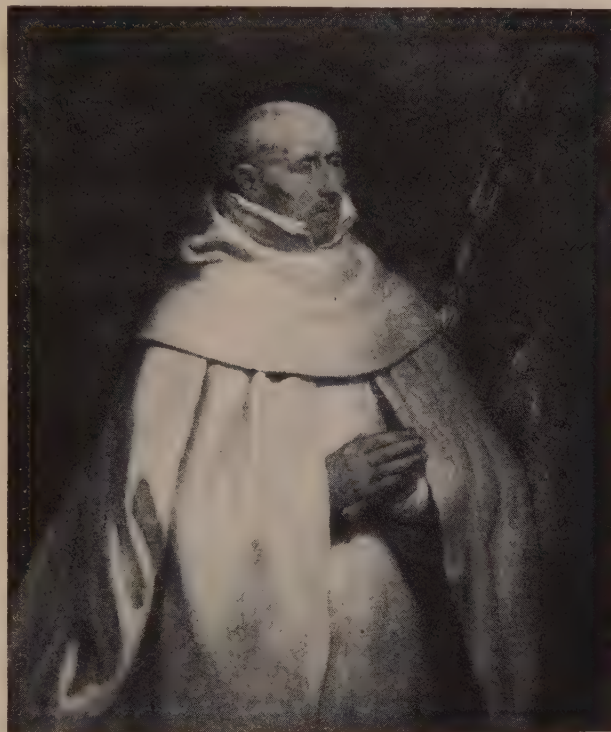
Voici passés tous les grands noms du xve siècle. L'école de Bruges des années suivantes est convenablement illustrée par des œuvres caractéristiques du Maître de la légende de sainte Ursule, du Maître de la légende de sainte Lucie, d'Ambrosius Benson. Gérard David figure avec l'*Adoration des Mages* de Bruxelles, la

précieuse *Généalogie de la Vierge* de notre Musée de Lyon, et le *Christ cloué sur la croix* de la National Gallery, centre de triptyque heureusement

1. Un *Adam et Ève* de la coll. Léopold Hirsch ne nous paraît guère digne d'être attribué à Van der Goes. Un tableau de la coll. Benziger van Glutz, représentant la *Madone avec l'Enfant et des Saints*, est attribué à ce peintre dit « Maître brugeois de 1499 », élève de Van der Goes, à qui l'on donne avec raison la *Madone* du Louvre autrefois attribuée à Jehan Perréal. L'attribution nouvelle est loin de nous paraître justifiée.

rapproché ici de ses deux anciens volets : les *Juges* et les *Saintes Femmes* d'Anvers. Mais la meilleure surprise, pour un amateur français, est de revoir les trois scènes de la *Légende de saint Nicolas* et les trois scènes de la *Vie de saint Antoine de Padoue*, prêtées par Mr. A. Thomas Loyd, et qui furent, à l'Exposition de 1900 à Paris, exposées au Pavillon Belge. Le tableau solitaire, la *Vierge et saint Joseph à Bethléem*, qui représente l'art de Jean Provost, est le plus exquis de ce maître que nous ayons jamais vu ; il appartient à l'Hon.

Walter Samuel ; l'élégance simple du personnage de la Vierge, l'amusante familiarité du groupe de la femme qui tient l'Enfant, la maison bien construite, qu'on aperçoit au fond et qui est caressée par une chaude lumière, composent un charme où se mêle à la grâce française, que Provost tient de ses origines, et à la gentillesse brugeoise du début du xvi^e siècle, l'intime et calme poésie qui caractérisera bien plus tard un Pieter de Hooch. Peut-être pourrait-on également attribuer à Provost le *Saint François renonçant au*



PORTRAIT DE MATHIEU YRSSELIUS, PAR RUBENS

(Musée des Beaux-Arts, Copenhague.)

monde de la coll. E. J. Wythes, tableau un peu terni, mais qui certes mériterait d'être mis davantage en valeur. — Le plus velouté tableau d'Isenbrant se trouve encore ici : la *Vision de saint Ildefonse* du comte de Northbrook. — On attribue au Maître des portraits Baroccelli (c'est-à-dire à l'auteur des portraits des membres de cette famille, conservés aux Offices de Florence) une œuvre bien curieuse, qui appartient au vicomte Lee of Fareham, et qui serait donc à classer ici, près des élèves et des imitateurs de Memling. Ce tableau est, à notre avis, le problème le plus subtil qui soit proposé aux historiens par l'Exposition de la Royal Academy. Le sujet lui-

même en est énigmatique : la sainte religieuse que l'on voit au centre, avec une croix pectorale, est-elle Jeanne de Valois, ou sainte Radegonde, ou quelque autre encore ? Le donateur agenouillé et les deux femmes qui l'accompagnent, qui sont-ils ? Leurs armoiries semblent indiquer une famille Loiani de Bologne. D'autre part, quelques critiques inclinent à chercher, pour ce tableau, une origine française.

A côté des peintres de Bruges, voyons un peu vite leurs contemporains issus de milieux voisins : Juan de Flandes, probablement originaire du Nord de la France (*Le Christ et la Samaritaine* du Louvre, peint vers 1500 pour la reine Isabelle de Castille), le Maître de Francfort (*son portrait* avec celui de sa femme, œuvre de jeunesse, prêté par M. von Auspitz de Vienne), Colin de Coter (la *Trinité*, inspirée du Maître de Flémalle et les *Trois Maries*, prêtées par le Louvre). — Le groupe le plus intéressant, longtemps mal connu, mais où commence à pénétrer la lumière, est celui des nombreux tableaux traitant de la *Vie de saint Romuald* et conservés à l'église Saint-Rombaut de Malines. Quelques-uns sont exposés ici et rapprochés d'un exemple tiré de la suite de la *Vie de saint Roch* à Saint-Jacques d'Anvers. Plusieurs artistes semblent y avoir collaboré, dont : le Maître de la Gilde de Saint-Georges d'Anvers, Colin de Coter, le Maître de la légende de Madeleine et le Maître de l'autel d'Orsoy, tous deux appartenant au centre de Bruxelles, l'élève de Roger qu'on nomme Maître de la Multiplication des Pains de Melbourne, etc... Deux tableaux célèbres, autrefois attribués à Van Eyck, et qui appartiennent au duc de Devonshire, restés jusqu'ici, bien qu'assez souvent exposés, particulièrement intrigants et difficiles à classer, paraissent aujourd'hui, après les recherches de M. Hulin de Loo, devoir être intégrés dans ce groupe. L'un était intitulé : *Intronisation de Thomas à Becket comme archevêque de Cantorbery*, l'autre : *Départ d'un saint*, et l'on fit sur lui toutes sortes de suppositions. Ils représenteraient en réalité des épisodes de la *Vie de saint Romuald*¹.

Nous trouverons peu d'exemples des « maniéristes » de la première moitié du xvi^e siècle à Anvers, si difficiles à bien distinguer les uns des autres, malgré les fines études du Dr Max J. Friedländer sur ce qui les concerne. Ce n'est, d'ailleurs, que pour les spécialistes que nous signalerons la *Madone sur un trône avec des Saints*, appartenant au comte de Radnor, qui, de l'avis de tous les connaisseurs, serait bien de Jan de Beer (1475-1536).

1. La *Madone et l'Enfant avec sainte Madeleine et une Donatrice* du Musée diocésain de Liège est ici attribuée au Maître de Sainte-Gudule, peintre du milieu de Bruxelles et ainsi nommé à cause d'un tableau du Louvre, au fond duquel on voit l'église Sainte-Gudule de Bruxelles. L'attribution du tableau de Liège ne nous paraît guère fondée.

On y remarque, dans les petits personnages des plans lointains, ainsi que dans le paysage, une influence assez particulière de Jérôme Bosch. Du même intéressant artiste, ainsi, depuis peu, défini, on verra à l'Exposition, un beau dessin, dont le sujet est un *Arbre de Jessé*. — Le nom de Dirk Vellert devra être, de même, prononcé pour la *Visitation* anonyme envoyée par le Musée de Montpellier. — Au même milieu anversoïse appartiennent les panneaux de l'abbaye de Tongerlo, où Goossen van der Weyden a peint la *Légende de sainte Dymphna*, et qui suffisent à bien faire connaître cet artiste.



L'ABREUVOIR, PAR RUBENS

(Collection du duc de Buccleuch.)

Nous arrivons à des maîtres plus importants de la même époque, mais il était utile de mentionner tout ce lot d'artistes secondaires, dont l'œuvre fit si longtemps tâche obscure et confuse dans l'étude de l'art primitif des Flandres, mais que les travaux incisifs et patients des Hulin et des Friedländer ont si bien reclassés et éclairés. — Jérôme Bosch, originaire de Harlem, et qu'on ne pourrait apprécier dans toutes ses nuances à cette exposition, y figure heureusement pour marquer l'influence qu'il exerça sur l'école d'Anvers. Le magnifique *saint Jérôme* du Musée de Gand vient à point pour nous expliquer le *saint Jérôme* dans un vaste paysage de Patinir, envoyé par le Louvre, et où l'on apprend parfaitement à connaître ce bel

inventeur du paysage panoramique. Citons encore, du même maître, un autre précieux *Saint Jérôme* dans une contrée de rocs fantastiques, appartenant à Mr. Henry Oppenheimer. — De Jan Mostaert, si séduisant portraitiste



LA REINE HENRIETTE-MARIE AVEC UN NAIN

PAR VAN DYCK

(Collection du comte de Northbrook.)

de cour et si spirituel dans ses lointains décors de châteaux et de palais, voici l'art complet exposé en une douzaine de pièces : le célèbre portrait de *Joost van Bronckhorst*, de la collection Edward Tuck, l'homme de Bruxelles, le jeune homme, beaucoup moins connu mais méritant de l'être, du Musée de Liverpool, etc...

Enfin, nous parvenons à Quentin Metsys, centre de l'art flamand au xvi^e siècle. Nous l'avons sous presque toutes ses facettes. Il ne manque guère qu'une œuvre où se manifeste davantage l'influence du Vinci et qu'une belle scène religieuse pathétique, car la *Mise au tombeau* de la coll. Frank T. Sabin, importante par sa composition, est bien lourde de couleurs. Mais, à côté de la célèbre *Madeleine à mi-corps* du Musée d'Anvers, il y a

trois exquises *Madones* de ses premiers temps : celle qui est un des trésors de notre Musée de Lyon, celle de la collection Lionel Harris, et le tableau, fin comme une miniature, avec ses gentils angelots au type un peu français, qui appartient à l'heureux C. W. Dyson Perrins. Il y a les *Usuriers* du vicomte Cobham, ancêtres de toute une série de « tableaux de genre », dont

en voici un, fort semblable, par Marinus van Reyerswaële¹. Il y a surtout l'admirable et subtil portrait d'*Ægidius*, appartenant au comte de Radnor. Un autre portrait, attribué à Metsys, et tout nouvellement apparu sur l'horizon des historiens d'art, est celui dit de *Hans Holbein* dans la coll. Dorus Hermesen; on a beaucoup discuté et sur l'attribution, et sur le personnage représenté; pour nous le problème reste obscur.

Le Wallon Gossart, dit Mabuse, est encore mieux représenté que Metsys à la Royal Academy. Le portrait d'*Anne, marquise de Veere* (de la coll. de Mrs. Stevenson Scott) est un véritable chef-d'œuvre. Mais que dire du *Carondelet* de la coll. Gutmann, faisant diptyque avec le *Saint Donatien* de Tournai, du *Chevalier de la Toison d'Or* de Sir J. Duveen, des *Enfants de Christian II de Danemark*, venus d'Hampton-Court Palace? La robustesse de construction de ces visages, la façon calme, équilibrée, dont ils révèlent leurs caractères, la vigueur et l'aisance de l'exécution donnent au spectateur une satisfaction semblable à celle d'une santé délectable et parfaite. Mais le *Portrait d'homme* de Sir Herbert Cook est-il bien de Mabuse? Il y a, dans



PORTRAIT D'HOMME, PAR SUSTERMANS

(Collection de sir George Holford.)

cette figure, une finesse d'analyse à la Metsys, et, en moins serré, quelque chose du trait de certains Lucas de Leyde. Remarquable portrait de toutes

1. Peut-être, eux-mêmes, par Marinus, et seulement fils aînés d'un prototype par Metsys.

façons. Mais quittons Mabuse, après un regard à ses « nus » (*Adam et Ève* d'Hampton Court, *Hercule et Omphale* de Sir Herbert Cook), ses « nus » dont on ne sait que dire, tellement une véritable maîtrise de dessin, une véritable passion pour l'art classique s'y mêlent au goût baroque flamand. — A la même génération appartient Bernard van Orley, dont on peut se faire une idée, mais non pas complète, à l'Exposition, par le portrait de *Georges de Zelle* du Musée de Bruxelles, la *Madone* du comte de Northbrook, et quelques autres pièces, parmi lesquelles il faut mentionner les deux œuvres de jeunesse ayant trait à l'histoire de sainte Catherine et qui sont très peu connues. — Deux Madones, l'une de sa jeunesse (à M. de Munter), l'autre de sa maturité (Musée de Cambridge), représentent bien, mais sont insuffisants à représenter entièrement le peintre Joos van Clève ; les deux portraits de la coll. Fiévez, qui lui sont attribués, seraient de Scorel, d'après M. Hulin.

Nous ne nous étendrons pas sur le vieux Bruegel, qui eut dû tenir dans cette exposition une place bien plus considérable. Sauf le célèbre *Dénicheur* de Vienne, les tableaux qui nous sont offerts ici mériteraient de longues analyses. Le si curieux *Icare* de Bruxelles, dont le clair coloris a fait parfois lever quelque objection contre l'attribution donnée, ne peut guère être pourtant discuté ; la *Tempête* de Vienne, beaucoup moins soupçonnée, changerait un jour de nom, que nous n'en serions pas absolument étonné ; quant au précieux, à l'étonnant paysage d'hiver intitulé *The Bird Trap*, signé et daté 1565, de très bons critiques, tout en l'admirant, font de grandes réserves à son sujet. L'exemple du petit chef-d'œuvre du Louvre, autrefois attribué à Bruegel, et qu'on prouva par la suite être de la main du mystérieux Cornelis van Dalem, doit être soigneusement retenu.

Avec Antonio Moro, en quelques années nous croyons traverser un siècle. Il devint vite un véritable Italien de la fin du xvi^e siècle. Qu'a-t-il de flamand ? Elève de Scorel, son origine est hollandaise. Influencé par Holbein, puis par Titien, il est tout à fait particulier. Son propre portrait de la coll. du comte de Spencer, le gentilhomme de la coll. Harding, et celui de Frank T. Sabin, le portrait de Scorel, appartenant à la Société des Antiquaires de Londres, si précieux que soient ces exemples, ils ne suffisent pas pour connaître Moro ; mais leur aspect de noblesse et de sérieuse vérité fait regretter qu'aucun critique de valeur ne se soit encore consacré à l'étude de cette grande et forte personnalité, dont le développement, soumis aux influences les plus complexes, nous reste encore obscur. — Hélas ! il faut nous hâter et ne donner qu'un regard aux portraits de Willem et d'Adrien Key, aux trois Pourbus, ainsi qu'aux curieux Neufchâtel, sveltes, sobres, mi-flamands, mi-allemands, envoyés par le Musée de Budapest. Mais trois ou quatre pièces doivent être pourtant citées : d'abord, sorti de notre Musée de Caen, le

magnifique et surprenant portrait, daté 1558, d'une bonne vieille dame avec son chien, par Frans Floris, Floris qu'on ne tient, d'ordinaire, que pour un pur et redondant romaniste ; ce tableau, qui révèle de si larges qualités, rubéniennes avant la lettre, a été l'un des succès de l'exposition. De plus, il a permis à M. Hulin de démontrer que le célèbre portrait de Lambert Lombard du Musée communal de Liège, que la tradition attribuait au peintre lui-même, ce qui était vraiment improbable, pourrait bien être du même Frans Floris, qui, nous l'espérons, provoquera, dès lors, les recherches d'un historien avisé¹. *La Femme pesant de l'or*, appartenant au vicomte Lee of Fareham, du peintre si rare Johannes Wouters (à Amsterdam en 1542), trait d'union entre Metsys et Vermeer de Delft, et le *Thomas Wyndham* de la coll. du comte de Radnor, par ce peintre peu connu, vaguement cousin de Marten van Heemskerck, Hans Ewouts, qui appartient à la gilde d'Anvers en 1540 et apparut à Londres en 1549, ne peuvent être, non plus, passés sous silence.

Rubens, au milieu de ce déjà trop long article, mériterait une place si considérable que nous renonçons à tâcher de lui consacrer une étude dont l'importance serait en harmonieuses proportions avec le reste. A l'exposition, on remarquait que les visiteurs, qui venaient de se pencher, minutieux, sur les tableaux des xv^e et xvi^e siècles, respiraient profondément en entrant dans le salon de Rubens et de Van Dyck, et ils allaient s'asseoir au centre, pour contempler de plus loin, dans le repos, ces œuvres merveilleuses auxquelles il semble qu'on devait le silence. Nous retiendrons spécialement, pour notre part, deux tableaux qui nous étaient jusqu'ici inconnus : le portrait de *Mathieu Yrsselius*, abbé de Saint-Michel à Anvers, celui-là même qui commanda à Rubens l'*Adoration des Mages* d'Anvers, portrait prêté par le Musée de Copenhague ; qu'on s'imagine, devant la reproduction monochrome ci-jointe, la magie d'une harmonie en blanc et rouge, où se mêlent de l'argent et de l'or ; et le paysage, à la fois savoureux et sublime de l'*Abreuvoir* (datant de 1615), appartenant au duc de Buccleuch ; quelle largeur, quelle générosité de nature supposent, chez l'artiste, une telle synthèse de détails réalistes, exécutés avec gourmandise par un véritable terrien, fils de Bruegel, et l'ensemble, à la fois équilibré et lyrique, de la composition. Autres portraits de premier ordre : celui de *Pieter Pecquius*, chancelier de Brabant, exécuté par l'artiste dès son retour d'Italie, et prêté par Sir Audley Neeld, auprès de quoi la réplique du Musée de Bruxelles paraissait bien faible, et le *Marquis de Léganès* (1627-28), de la coll. de Mrs. Gutekunst, superbe d'allure, avec

1. Peu de gens connaissent Lambert Lombard. Les fragments du retable de l'église Saint-Denis à Liège, prêtés par le Musée de Bruxelles et M. Frank T. Sabin peuvent fixer les idées sur son style.

une armure rutilante, et dont la splendeur empêche de s'apercevoir qu'après tout Rubens est rarement un vrai portraitiste ; peut-être a-t-il trop toutes les autres qualités. Regarder aussi le si subtil *Portrait de femme*, riche et délicat, de Mr. Hugh Morrison, autrefois attribué à Pourbus, etc., etc. Deux autres paysages merveilleux : le *Clair de lune* d'Alfred Mond, et la *Fuite en Egypte* Gulbenkian, étude pour le tableau de Cassel. Et certaines prestigieuses esquisses ! Mais il faut s'occuper de Van Dyck ¹.

N'insistons pas trop sur la différence qui s'accuse entre les vigoureux portraits du début, comme l'*Antoine Triest* (coll. Gulbenkian), peint en 1626, et les élégants portraits de l'époque anglaise ; laissons-nous prendre au charme de ceux-ci ; ils expriment avec perfection ce qu'ils avaient à exprimer. Quels plus beaux jeunes hommes que le *Comte de Bristol* et le *comte de Bedford*, dans le tableau du comte de Spencer, harmonie en noir, rouge et or, et que les *Lords John et Bernard Stuart*, dans celui de Lady Louis Mountbatten, harmonie de blanc et de bleu, de jaune et d'argent ? Et la *Reine Henriette-Marie* avec sa robe de soie bleue-moirée, de la coll. du comte de Northbrook ! Et l'*Ann Carr*, comtesse de Bedford, de la coll. du comte de Spencer, dont le Louvre possède une jolie copie par Lely ! Portrait flamboyant et tendre, comme dit très bien le Dr Fr. Winkler ². Mais non moins flamboyant et non moins tendre, juvénile et gracieux dans du rouge et de l'or, se dresse le portrait en pied (coll. G. Holford) d'un gentilhomme (un Médicis ?), par ce peintre flamand de Florence, aujourd'hui trop méconnu malgré le livre de M. Pierre Bautier, Juste Sustermans. Pour lui, comme pour Frans Floris, l'exposition de la Royal Academy réclame justice auprès des historiens de l'art.

Devant Jordaens, sans doute n'y-a-t-il pas à faire le même appel. Et pourtant Jordaens est-il, dans l'opinion, à son rang véritable ? Le large et double portrait du *Bourgmestre de Diest avec sa femme* (prêté par le duc de Devonshire), rouge, noir et bleu, occupait avec magnificence le centre de la salle des plus beaux Rubens et des Van Dyck. Les organisateurs de l'exposition, nous a-t-on raconté, essayèrent à plusieurs reprises de lui trouver une place moins éminente, et par respect pour Rubens, et sans doute aussi à cause de l'aspect vulgaire de la femme du pauvre bourgmestre parmi les élégantes

1. Avec l'attribution à Rubens, notre Musée de Tours a envoyé à l'exposition une *Madone avec donateurs*, provenant, dit le Catalogue, de Notre-Dame d'Anvers, assez médiocre au premier regard et d'une façon générale, mais dont certaines parties au centre sont d'une étonnante qualité

2. Le portrait, jusqu'ici peu connu, de *Jean, comte de Nassau-Siegen*, prêté par Mrs T. J. Emery, mérite éminemment d'être cité. Par contre, nous ne croyons pas de la main de Van Dyck le portrait de *N. Langlois* de la coll. Del Monte.

princesses de Van Dyck. Mais l'un d'eux, dont l'intuition juste est la nature même, décréta qu'on aurait beau faire et qu'il faudrait accorder au tableau de Jordaens ce que sa puissance aisée méritait. Le *Pan et Syrinx* du Musée de Bruxelles était digne du même honneur. Dans son article du *Burlington Magazine* de mars 1927, M. Roger Fry a très justement expliqué ce qui fait



LE BOURGMESTRE DE DIEST ET SA FEMME
PAR JORDAENS

(Collection du duc de Devonshire.)

la particulière valeur de cette œuvre, comme quoi elle est d'une vigueur aussi réelle que la vigueur de Rubens, mais se distingue nettement de l'art de celui-ci, tant par la façon plus franche d'opposer l'ombre et la lumière, dans un esprit proche de celui du Caravage, que par sa composition étonnante, où un équilibre, vraiment classique, ne fait qu'intensifier le lyrisme naturaliste, qui est le fond même du génie de Jordaens.

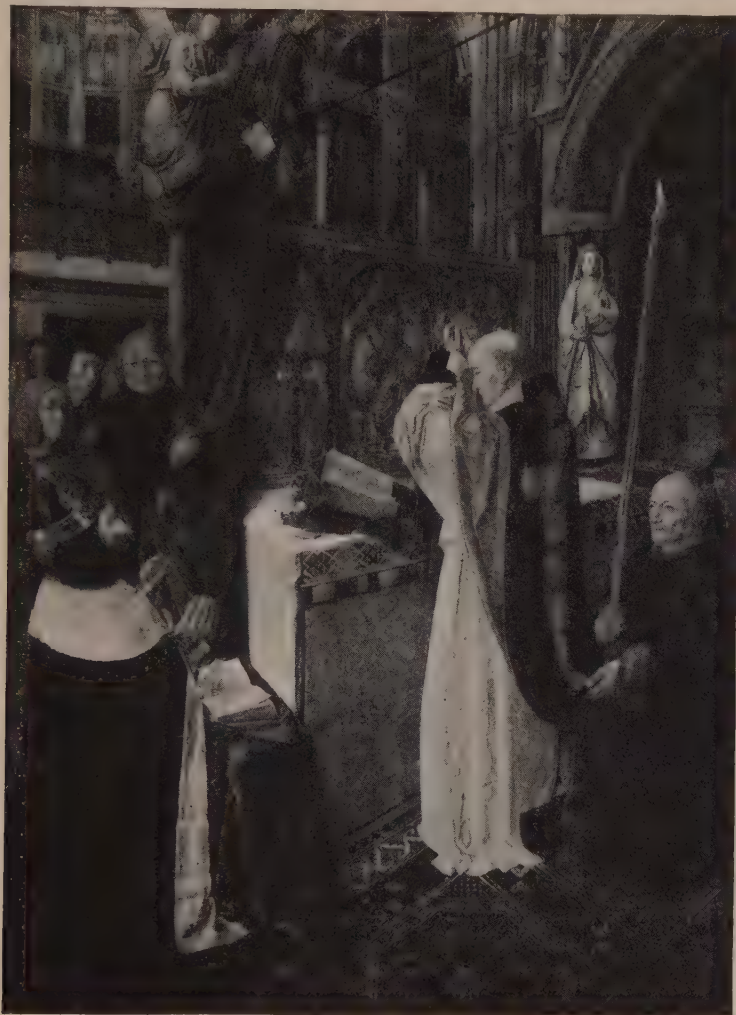
Il nous reste à parcourir la dernière salle. Le chef-d'œuvre qui y préside, se cache dans les ombres mêmes qu'il représente et dans les petites dimen-

sions où il se réduit : c'est du petit paysage de Brouwer, envoyé par le Louvre, que je veux parler. A propos de lui, nous ne pouvons mieux faire encore que citer M. Roger Fry, qui en deux mots en définit l'essentielle originalité : 1° ce paysage prouve que Brouwer n'était pas un flamand, mais un hollandais ; 2° Brouwer ne se préoccupe pas ici de l'*objet* apparent qu'il a à représenter, mais de l'*effet*, qui lui permet de pénétrer, par un biais subtil, dans la réalité pour ainsi dire métaphysique de l'objet. Mais alors, que dirons-nous du paysage prêté par M. Seymour Maynard et de son attribution au même Brouwer ? D'une part, les personnages qu'on y aperçoit, semblent plutôt du pinceau de Téniers que du sien ; d'autre part, les empâtements vigoureux, avec lesquels il est peint par endroits, n'offrent rien de comparable au métier si personnel que révèle le tableautin du Louvre, mais plutôt évoquent la palette des paysagistes anglais du début du xix^e siècle ou de quelques français romantiques qui s'inspirèrent de ceux-ci. Nous savons bien que le *Paysage avec Tobie et l'Ange* de la National Gallery est d'une facture toute semblable, et que les spécialistes en la matière n'ont jamais semblé un instant avoir des doutes tels que les nôtres. Aussi n'en dirons-nous pas davantage. Mais avant de quitter Brouwer, nous signalerons encore les *Buveurs et Fumeurs* de la coll. du colonel Michael Friedsam (ancienne coll. Steengracht), où l'on voit le portrait de l'artiste, semblable au célèbre *Fumeur* de notre collection La Caze au Louvre.

Autour de Brouwer, les *Téniers*. Appartenant au comte de Radnor, intéressant portrait de Téniers *le Vieux* par lui-même, dans des tons gris, très semblables à ceux de certains artistes provinciaux du Nord de la France contemporains des Le Nain. Remarquons, en passant, que le Gonzalès Coques envoyé par le Musée de Lyon n'est pas un tableau flamand, mais un tableau hollandais, peut-être par Hendrik Pot, qu'à côté du bon Siberechts de M. Del Monte, celui de M. Alec Martin pourrait bien être plutôt de Carel Dujardin, et que le Van der Meulen du baron de Macar n'est pas de ce peintre, et bien qu'il représente Louis XIV au camp de Maestricht, il pourrait bien être un tableau rétrospectif du xviii^e siècle. Le Bonaventure Peters de Sir Robert Witt mérite de ne pas être oublié : une *Vue d'Archangel* en hiver l'année 1644 n'est pas chose commune. Ajoutons enfin que la présence de l'*Abraham et Agar* de la coll. de Munter, nous fait regretter que son auteur, le trop dédaigné Verhaegen, le seul véritable peintre flamand du xviii^e siècle, n'ait pas été plus largement représenté à la Royal Academy par quelque'une de ses grandes toiles décoratives, où vit parfois encore un si beau reflet de l'art de Rubens.

Mais il nous faut, maintenant, revenir sur nos pas, et nous arrêter devant deux chefs-d'œuvre, dont la présence n'était pas inutile à l'Exposition

flamande, bien qu'ils appartiennent à l'École française. Tous deux sont illustres, et tous deux ont figuré dans maintes expositions. Le premier, de la fin du xv^e siècle (appartenant à lady Seaforth) représente la *Messe de Saint-Gilles*.



LA MESSE DE SAINT GILLES
PAR LE MAITRE DE SAINT GILLES
(Collection de lady Seaforth.)

De l'artiste qui l'a peint, on ne connaît qu'une autre œuvre, un volet, qui a sans doute autrefois formé diptyque avec le présent tableau, et dont le sujet, également emprunté à la légende de saint Gilles, nous montre le saint assis, accueillant dans ses bras une biche poursuivie, tandis que les chasseurs, surpris de ce miracle, s'agenouillent devant lui¹. Le volet exposé ici repré-

sente le saint officiant au maître-autel et élevant l'hostie, dans l'église de l'abbaye royale de Saint-Denis, devant la croix de saint Eloi et le retable doré donné par Charles le Chauve, retable qui fut détruit à la Révolution. A gauche on voit Charles Martel portant la Sainte Couronne, agenouillé devant un prie-Dieu. Au-dessus de lui, un ange volant tient un rouleau de parchemin où on lit: « Quoddam turpe facinus », indiquant ainsi que le Roi sera pardonné, s'il a sincère repentir. On remarquera dans la finesse du dessin et dans le coloris, ainsi que dans les types des personnages, des analogies avec Jean Bourdichon et avec le Maître de Moulins.

De ce dernier, qu'on devrait bien, après les travaux successifs de Camille Benoît, de MM. Hulin et Friedländer, s'habituer à nommer Jehan Perréal, la Royal Academy nous fait revoir l'admirable *Saint Victor* (ou saint Maurice) avec un chanoine en prière, du Musée de Glasgow, où ce tableau figure toujours sous le nom d'Hugo van der Goes, à l'art de qui, en effet, se rattache, comme on sait, celui de Perréal. Ce tableau, aux rouges, aux bleus, aux verts si francs, date des environs de 1510. Il est postérieur à la *Donatrice avec sainte Madeleine* du Musée du Louvre.

Au même groupe français se rattache sans doute la petite *Résurrection* prêtée par le Musée de Montpellier.

Est-ce avoir mal composé cet article que de le terminer, après une revue de tant de flamboyants chefs-d'œuvre de peinture, par une courte visite dans la salle des dessins, les dessins dont le charme est plus secret, plus abstrait, autour desquels il y a moins de multitude et plus de silence? Mais notre préférence personnelle et la perfection du choix exposé ici, perfection dont nous avons pu, en un premier coup d'œil, nous apercevoir, nous excuseront de nous dispenser ainsi d'une conclusion générale, et de clore une trop longue nomenclature par une nomenclature encore. Passons donc vite par les salles du xix^e siècle, où nous saluerons quelques bons Stevens, mais surtout le modeste et fin paysage de Louis Crépin, sensible et sincère comme un Lépine, pour arriver devant l'*Assomption et le Couronnement de la Vierge* d'André Beauneveu, prêté par le Louvre, et qui préside, en ancêtre, à l'évolution du dessin dans l'art flamand.

La *Vierge* à la pointe d'argent de la coll. Koenigs est un des cinq dessins authentiques de Rogier van der Weyden qui soient connus, et date des environs de 1450. Il était ignoré jusqu'en 1926, où le Dr Max J. Friedländer le publia dans le numéro de décembre d'*Old Master Drawings*. Le *Jacob et Rachel* d'Hugo van der Goes, venu de la Bibliothèque de Christ Church, à Oxford, est, au contraire, depuis longtemps célèbre; c'est peut-être le seul

1. Appartient à la National Gallery.

dessin authentique du maître, avec le *Saint Georges* de l'ancienne collection Lanna. D'Hans Memling, il faut retenir le *Portrait d'homme*, à la pointe d'argent, de la collection Oppenheimer, ainsi que les *Quatre études de têtes* appartenant à M. Frits Lugt. A côté de la *Kermesse d'Hoboken* du vieux Bruegel (coll. Oppenheimer), le plus intéressant dessin de ce maître est certainement l'étude faite en 1553 à Rome, et conservée par le duc de Devonshire. C'est la vue de *Ripa Grande*, ce motif cher à tous les artistes du début du XVII^e siècle et que notre Claude traita si souvent. Pour avoir la connaissance parfaite des lavis de ce divin Claude, il faut avoir vu ici le paysage du duc de Devonshire, que Paul Brill exécuta en 1615 ; jusque dans le feuiller, on jurerait la main de notre cher artiste de Lorraine.

Mais, et en passant trop vite devant l'aquarelle de la *Rue de Village* par Roelandt Savery, de la National Gallery of Scotland, devant le *Cossiers* de Fr. Lugt, et devant les deux Van Uden de Sir R. Witt, ce qu'il faut admirer c'est l'ensemble des

dessins de Rubens, de Van Dyck et de Jordaens. Le *Paysage* de Rubens de MM. Ch. Ricketts et Ch. Shannon surtout, cette étude, à la plume et au lavis, d'arbres humides et heureux, la *Tête de jeune homme* de la même collection, les *paysages* de l'Ashmolean Museum et de la collection Oppenheimer, la délicieuse *Hélène Fourment*, de la même collection, étude pour le tableau du Louvre, et le *Mendiant* du duc de Devonshire pour la peinture du *Saint Martin*



LA VIERGE ET L'ENFANT
DESSIN, PAR ROGIER VAN DER WEYDEN
(Collection de Mr. Franz Koenigs.)

de Windsor. — De Van Dyck : l'étude de la collection Robert Witt pour le *Portement de croix* de Saint-Paul à Anvers, les portraits de *Langlois* et de l'*abbé Scaglia* appartenant à Mr. Fr. Lugt, et l'*Étude d'arbres* de Lady Lucas, ainsi que le *Landscape* de la coll. Oppenheimer, qui montrent un aspect du talent de Van Dyck, assez ignoré en France, et dévoilent un des secrets de l'origine de l'art du paysage en Angleterre. — Jordaens, dans ses dessins, s'avère aussi grand artiste que nous l'avons vu dans ses tableaux : la *Pomone* de Sir. R. Witt, étude pour la peinture du Prado, le *Projet de tapisserie* de la coll. Oppenheimer, le portrait de *Catherina van Noort* appartenant à Mr. Archibald G.-B. Russell, trois surprenants chefs-d'œuvre.

Nous avons réservé pour la fin un dessin de moins grande importance mais dont le caractère étrange nous a séduit. Il appartient à cette fin du xvi^e siècle, trop négligée par les historiens, et qui, cependant, est un bien curieux tournant resserré entre les deux lacs de la Renaissance de Michel-Ange, de Raphaël, du Titien, et de cette deuxième Renaissance, moins haute et moins claire, mais plus large, plus sinueuse et plus variée du début du xvii^e siècle, d'où sortirent Rembrandt, Rubens, Poussin, Velasquez et tant d'autres. De ce passage, on ne connaît, pour ainsi dire, que la route en corniche qu'on y a pratiquée, mais que d'excursions pittoresques à droite, à gauche, ne pourrait-on pas y faire ! La National Gallery of Scotland a envoyé à la Royal Academy un dessin à la plume, signé du nom mystérieux de Staynemer, artiste flamand ? hollandais ? dont on ne sait rien, mais qui semble avoir subi des influences de Bruegel et de Jacob de Gheyn, et dont le style indique qu'il travaillait vers 1580-1590. Ce dessin représente une île de rocs hérissés, formant des cercles concentriques comme un labyrinthe ; on dirait le relevé précis et buriné d'une de ces terres de rêve à peine entrevues dans le fond des tableaux de Léonard, mais qu'aurait atteinte quelque explorateur hardi. Dans un article du *Burlington Magazine* (d'avril 1912), Mr. Campbell Dodgson nous dit qu'il s'agit d'une combinaison entre un dessin de l'île de Ponza, sur la côte italienne qui va de Rome à Naples, et un croquis des écueils de Circé en face de Terracine, et que la présence, dans le ciel, de la « femme drapée de soleil » de l'Apocalypse prouve que l'artiste y a voulu figurer une île de Patmos. Mais cette île et surtout une île de rêve, l'île de Prospero, celle de Caliban et d'Ariel ; elle nous entraîne sur le mystérieux océan des anciens voyageurs et de leurs atlas chimériques. Et c'est ainsi que, transformé en Marco Polo de légende, nous avons pu découvrir, dans la solitude bénie de Christ Church, à Oxford, deux autres îles fantasques, visitées autrefois par Staynemer le magicien..., à moins que nous les ayons vues en songe.

LOUIS DEMONTS

LES SALONS DE 1927

I. — LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS



DEMANDER à un peintre de faire la critique des Salons, c'est l'exposer à de dangereuses faiblesses, ou bien encore à de regrettables partis pris. Je voudrais éviter l'un et l'autre de ces écueils, ne pouvant éviter le troisième, celui de faire des mécontents.

J'ai toujours admiré ceux qui prêtent aux œuvres et à leurs auteurs mille intentions cachées. Pour dire vrai, il me semble plus facile de faire tout un discours sur la vie du précurseur « Hégésippe Simon », dont le nom fut une invention de mystificateurs, que de dire sur un artiste, quelques mots véritablement sensés. « On laissera longtemps encore les critiques se promener en tous sens dans ce champ qu'ils regardent comme à eux, se complaire dans des théories qu'ils imaginent eux-mêmes, se présenter des objections auxquelles ils ont des réponses pleines d'éloquence. Les arts sont un vaste domaine dont ils ont tous la clef dans leur poche, et où ils n'admettent personne ; seulement ils disposent des lunettes au travers desquelles on se fait, si l'on peut, une idée sommaire de ce qui s'y passe ».

Que dirait Delacroix, qui écrivit ces lignes, s'il pouvait voir où nous en sommes aujourd'hui ? Certainement nous connaissons de savants critiques dont la probité est hors de toute attaque. D'autres, trop nombreux, coupent, tranchent, affirment, sacrifient une œuvre à un mot d'esprit et distribuent louanges et reproches suivant une direction qu'imprime la girouette de la mode, ou simplement obéissent aux termes d'un contrat de publicité. Voilà ce que Delacroix ne connaissait pas encore.

Par malheur, le public ignore dans quels laboratoires secrets se fabriquent les génies interchangeables suivant les saisons ; d'autre part, les malheureux

artistes qui souvent ont des âmes d'enfants, incarnent volontiers le rôle qu'on leur fait jouer ; en sorte que leur personnalité s'en trouve faussée pour peu qu'elle ne soit pas d'une vigueur à toute épreuve.

J'attribue donc à une certaine presse « inspirée », une part des désordres dont nous souffrons actuellement.

Mais il n'en faut pas exagérer la portée. L'artiste véritable nourrit au fond de son cœur une flamme cachée qui, sans être nécessairement du génie, est cependant une force contre la tentation des succès faciles. Celui-là, nous ne le connaissons pas toujours ; parfois il se tient à l'écart, attendant son heure pour entrer dans l'arène, parfois aussi nous ne savons pas le découvrir. Lequel d'entre nous peut se flatter de désigner comme un chef-d'œuvre une nouvelle *Dentellière*, d'un nouveau Veer Meer, si la toile, au lieu d'être placée au milieu d'un panneau, reste égarée sur un pourtour d'escalier ?

En revanche, parmi les tableaux des écoles anciennes les plus étudiées, je pourrais citer des « faux » incontestables, orgueil de la collection de quelques-uns de ceux-là mêmes qui se chargent le plus bruyamment de diriger le goût du public.

Cette année (mais ce n'est point une exception), nous pouvons compter plus de dix mille œuvres inscrites sur les catalogues des différents Salons. Reportons-nous moins de deux siècles en arrière, en 1761 par exemple, à l'époque où Boucher, Nattier, Chardin, La Tour, Oudry, Vernet, Greuze, groupaient les tableaux pour le Salon ; nous comptons cent onze numéros à la peinture. Est-ce à dire que le nombre des artistes a augmenté ? Certainement pas dans de telles proportions. Une époque est représentée par quelques personnalités. De même un Salon ne vaut que par quelques chefs autour desquels se rangent des éléments plus ou moins intéressants.

En étudiant les Salons de 1927, je ne tenterai donc pas de citer des quantités de noms ; je ne fais point un palmarès. Il me paraît préférable de montrer l'évolution des recherches actuelles et de mentionner ici et là les œuvres représentatives.

Pourquoi voyons-nous plusieurs Salons ? Est-ce le résultat d'un hasard ? Si nous regardons par le petit bout de la lorgnette, nous découvrirons certainement, au sein des sociétés, des luttes intestines. En apparence, les scissions se produisent parce que tel artiste voulant la présidence, tel autre se retire avec sa clientèle de protégés et de protecteurs, ou pour tout autre motif aussi futile. Mais cette étincelle qui met le feu aux poudres et dont tout le monde parle, parce que tout le monde l'a vue, cet éternel Sérajevo, n'est qu'un prétexte, ici comme ailleurs, et qui pourrait être remplacé au point de vue scénique par tout autre fait divers. En vérité, si nous voulons avoir une impression d'ensemble, nous devons nous souvenir que l'art est

au pays qu'il représente, ce que le poulx est au cœur. Or nous avons connu en quelques années, de grandes émotions, de grandes épreuves, de grands sacrifices ; et puis ce fut la fièvre des lendemains de lutte. Pouvions-nous, en échos à de tels orages, espérer des manifestations artistiques de tout repos ; pouvions-nous croire que les vieilles habitudes se renoueraient comme si rien ne s'était passé ?

Sans doute est-on surpris lorsqu'on suit un drapeau avec amour, de voir quelles forces vives peuvent au même moment se grouper autour d'un autre étendard ; sans doute sommes-nous irrités de constater des divisions, des dispersions d'efforts, des mesquineries humaines. Mais, avant tout, réjouissons-nous de voir en France un tel bouillonnement de désirs et d'aspirations. Le jour où le reflexe de l'art n'existera plus, nous ressemblerons à tant de peuples dont la gloire fut tarie et qui ne vivent que par leur passé.

Aujourd'hui nous risquons nos dons, nous sommes assoiffés de recherches nouvelles. Tel est notre mérite, et tel est le danger.

Il faut bien reconnaître que ceux qui ont conduit les destinées de l'ancien et unique Salon des Champs-Élysées se sont grandement trompés en se croyant seuls détenteurs de la vérité. Qu'ils aient eu tous les honneurs et toutes les commandes, passe encore ; mais qu'ils aient systématiquement fermé leur esprit et leur porte à tout essai de renouvellement, c'est là une faute grave, parce que depuis ses origines, la vérité en art est une vérité en mouvement. La tradition n'est pas une barre de fer, c'est une chaîne qui doit s'enrichir sans cesse de nouveaux chaînons. L'erreur des anciens dirigeants a provoqué une réaction



NU, PAR M. ÉDOUARD DUMOULIN

favorable aux idées nouvelles. La longue pénitence des impressionnistes, les luttes de Cézanne, de Gauguin, de Van Gogh, ont enflammé la jeunesse, et ce désir trépidant de prouver sa personnalité s'est accru au lendemain de la guerre.

Comment ne pas s'expliquer la fièvre qui agite aujourd'hui le monde des arts, ce monde qui ne connaît plus de frontières, où des races aux aspirations diverses se mêlent, et tendent à internationaliser chaque jour davantage les productions des artistes ? Aux difficultés de la vie, s'ajoute encore pour



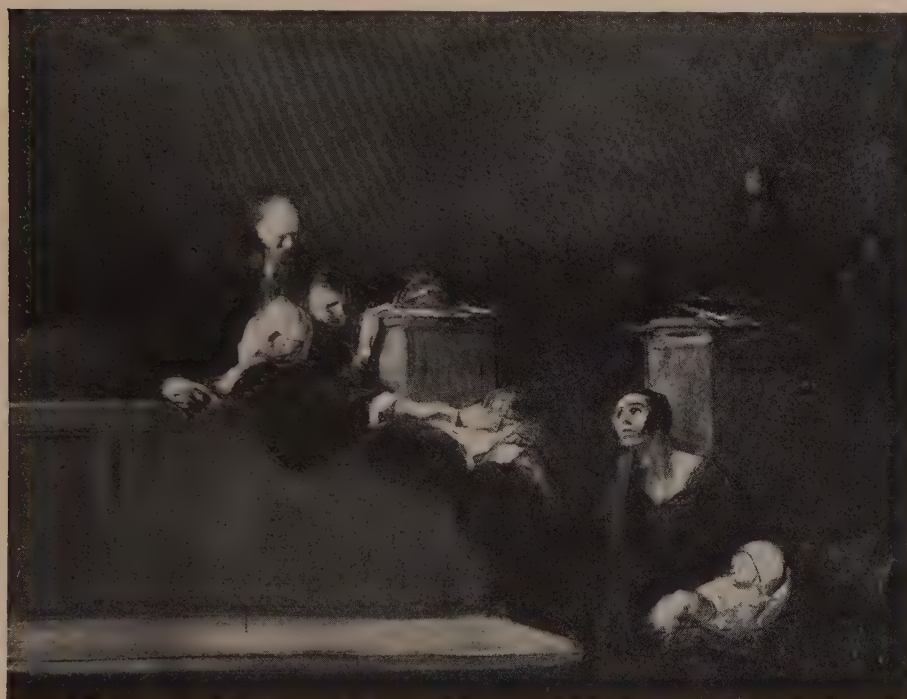
AU MANÈGE, PAR M. YVES BRAYER

eux tous la soif de paraître, et, pour se faire entendre dans un chœur aussi nombreux qu'hétéroclite, il faut crier, ou mieux encore, aller ailleurs fonder un nouvel orchestre, c'est-à-dire un nouveau Salon.

Ainsi se groupent, par tendances, des centaines d'artistes. Ainsi se crée l'esprit du Salon des Tuileries que beaucoup opposent aujourd'hui à l'esprit de la Nationale, qui lui-même fut si longtemps contraire à celui des « Artistes Français ». Groupements bien fictifs d'ailleurs : dans un siècle, on se souciera sans doute peu de savoir si Forain exposait à la Nationale, Bourdelle aux Tuileries, Ernest Laurent aux Artistes Français.

Le critique devrait donc pouvoir ne pas s'occuper des diverses étiquettes

qui rabaisent les artistes en les cataloguant comme des produits de maisons rivales. Il devrait supposer que chaque œuvre lui apparaît dans un endroit neutre, et savoir la séparer par la pensée, des facteurs souvent étrangers à l'art, qui déterminent son placement dans tel Salon, plutôt que dans tel autre. Mais il lui faut bien reconnaître que, s'il isole facilement du toit passager qui les abrite, les œuvres marquantes, dont l'individualité saute aux yeux, beaucoup d'autres semblent n'avoir été créées que pour renforcer la couleur du groupe auquel elles se rattachent.



SCÈNE DE TRIBUNAL, PAR M. JEAN-LOUIS FORAIN

Il y a nombre de scènes anecdotiques fort sages, de portraits trop photographiques qui sont « Artistes Français » par définition ; il y a, en revanche, beaucoup de compositions cahotiques ou de « morceaux » naïvement déformés qui paraissent s'appliquer à accentuer la formule des « Tuileries ».

Sur tous ces servants médiocres et maladroitement zélés, je n'ai pas à m'étendre ; ils ne font qu'augmenter sans utilité le nombre des exposants, et amènent cette impression de lassitude que connaissent trop les visiteurs des Salons. Mais puisque en grande partie à cause d'eux, les Salons existent au pluriel, force nous est de suivre un ordre pour les visiter. Me réservant de réunir dans une prochaine étude les « Artistes Français » et les « Tuileries »

qui représentent les idées contraires, je ne m'arrêterai aujourd'hui qu'à la Société Nationale des Beaux-Arts, qui tient le milieu entre ces deux tendances extrêmes.

Il est délicat de parler d'une famille à laquelle on appartient. Mais sous prétexte de discrétion, je ne puis me refuser la joie d'annoncer la renaissance de cette société.

Après les années si brillantes dont tout le monde garde le souvenir, une regrettable scission dont nous n'avons pas à rechercher la cause, se produisit au sein du Salon de la Nationale. Elle amena le départ de plusieurs de ses membres les plus représentatifs, qui présidèrent à la fondation des Tuileries.

La Nationale fut ébranlée, et l'on assista même à ce spectacle assez vilain d'une campagne menée contre elle et ses derniers fidèles, qu'il fallait mettre « knock out ». Ce fut là un manque de psychologie de la part de Français qui devraient se souvenir que c'est au moment où tout semble perdu qu'on trouve dans notre pays des hommes sachant défendre leurs convictions. J'ai déjà dit qu'un Salon ne vaut que par quelques artistes plus ou moins bien entourés. Jamais vérité ne fut plus évidente que dans les heures critiques de la Nationale. Mais aussi peut-on trouver un chef plus grand et plus représentatif que Forain, pour ne parler que de son président ?

C'est autour de lui que se sont groupés quelques hommes vigoureux et désintéressés. Le temps a passé, les mauvais jours aussi. Les artistes auxquels fut confiée la mission de diriger la société se sont montrés par leurs envois, dignes de la confiance qui leur était témoignée. Le retour des anciens adhérents s'accroît progressivement. Mais le fait important qui m'amène à prononcer le mot de renaissance et non de convalescence, c'est que tout un ensemble de jeunes talents est venu cette année nous apporter la richesse de son sang neuf. La plus grande salle du Salon de la Nationale est consacrée à leurs œuvres, mais elles débordent encore et viennent ici, et là, donner leur accent pimenté, agressif parfois, mais combien sympathique, lorsqu'il s'appuie sur des connaissances véritables.

C'est le cas de Dumoulin, un inconnu, auquel une place de choix a été réservée simplement parce que son nu de femme témoigne de qualités exceptionnelles. La sécurité des plans, la vigueur de la facture, la beauté des formes, en font, malgré des duretés inutiles, une œuvre de style. C'est encore Briggs qui, dans une nature morte d'objets familiers, étudie avec amour l'âpre beauté de sobres harmonies ; sa peinture aride, de plus en plus attachante à mesure qu'on la regarde nous fait penser à l'austérité des

Le Nain. Tout autre est Zezzos. Celui-là est un technicien averti ; il connaît les ressources de son métier ; mais nous devons lui savoir gré de ne pas étaler sa virtuosité. Ces violons, ce violoncelle, d'un dessin impeccable, d'une couleur vibrante, groupés avec un choix digne des grands devanciers, nous reposent des mille sujets semblables dont la médiocrité encombre tant d'expositions. Un tout jeune, Yves Brayer, encore plein d'inexpérience, dans son grand tableau *Au manège*, fait preuve d'une vitalité qui donne de grands espoirs. C'est encore Marcel Gaillard avec un *Pont-Neuf* monochrome et



LA RIVIÈRE DE PONT L'ABBÉ, PAR M. ANDRÉ DAUCHEZ

d'une belle mise en page, Deverin, constructeur dans son paysage lumineux des Alpes-Maritimes. Marcel Laloé s'apparente au groupe des Cézanniens. Son *Cabaret* fait certainement songer un peu trop aux *Joueurs de cartes*, mais il y a dans cette toile importante trop d'observations de vrai peintre pour que nous ne lui pardonnions pas ses emprunts au maître d'Aix.

La place manque pour parler du mérite ou de l'intérêt réel de tous les nouveaux venus. Leurs efforts rejoignent ceux des représentants de la « peinture jeune » que nous connaissons déjà à la Nationale : Germaine Casse à la facture vigoureuse, à la palette riche, Zingg, coloriste fin, toujours à la recherche des grandes simplifications, Fornerod, Louis Suire, Georges

Morvan, Gauthier et Paul Bret, auquel nous devons faire un grand crédit en voyant la qualité des études de Provence qui entourent son tableau : *Antoine et Cléopâtre*.

En parlant de « peinture jeune », j'emploie une expression consacrée à certaines recherches actuelles en réaction contre des formules périmées. En



NU, DESSIN A LA SEPIA
PAR M^{lle} BERTHE MARTINIE

réalité, la peinture jeune, c'est celle qui, étant au-dessus de la mode, ne vieillit jamais. Si Chardin revenait parmi nous, il serait bien plus d'avant-garde que ceux qui se croient révolutionnaires. C'est pourquoi Forain, l'un des aînés de la Nationale et dont la carrière est si remplie, reste aujourd'hui comme hier le plus vivant représentant de la jeunesse et du modernisme en art. Il a le don d'émouvoir parce que lui-même ne reste jamais observateur superficiel. Lorsqu'il est le peintre des grandes épreuves humaines, il est poignant, et que d'amertume on lit encore dans ses sarcasmes de la comédie journalière ! C'est un cœur sensible que sert un métier assez formidable pour qu'en quelques coups de

pinceau ou en quelques traits de crayon toute sa pensée soit résumée. Contrairement à ce qui arrive si souvent, c'est maintenant que Forain, chargé de gloire, donne ses œuvres les plus belles. Il semblait impossible qu'il dépassât en qualité les deux tableaux exécutés pour le Salon de l'année dernière. Et voilà que la toile de cette année, par quelques subtilités impondérables, me semble monter encore plus haut : une malheureuse mère portant son enfant est au banc des accusés ; elle tend à son avocat dans

un geste d'espoir suprême quelques papiers, derniers et vains documents !
O douleur des déshérités, quel plus grand poète vous aura chantée !

Dans la même salle, en face de Forain, un important envoi d'André Dauchez ; ce noble artiste, respecté de tous, est encore de ceux qui ne sauraient vieillir. A aucun moment de sa vie, et malgré un bagage d'études innombrables, il ne s'est permis d'édifier une œuvre sans puiser aux sources directes de la nature. Son enthousiasme devant le motif est toujours renouvelé parce qu'il



BAL DE NOVÉZAN, PAR M. RENE OLIVIER

fait autant de recherches aujourd'hui qu'il en fit pour son premier tableau. Aussi l'œuvre est-elle mûrie dans son cerveau au moment où, à l'atelier, il commence une grande toile, et c'est pourquoi ses paysages dont l'analyse révèle toujours de nouvelles richesses de dessin, de construction, d'équilibre, de style, alliées à une poésie profonde et si émue, nous donnent, dans leur maîtrise, une telle impression d'aisance.

A côté des tableaux de Forain comme à côté de ceux de Dauchez sont accrochés plusieurs de leurs dessins. Nous en verrons ailleurs, signés par d'autres artistes, dans le voisinage de leurs envois de peinture. Les orga-

nisateurs du Salon ont voulu souligner de cette façon, l'importance qu'on attache ici à la qualité du dessin. Il est temps, en effet, de revenir aux formes saines de l'art et à sa base la plus précieuse.

Le même souci a fait consacrer au blanc et au noir, indépendamment de l'emplacement habituel qui lui est réservé au rez-de-chaussée, une des meilleures salles du premier étage. Jouas s'y montre inégalable dans les véritables portraits qu'il nous donne des vieux coins de Paris; il fouille plus loin que la surface des pierres et nous sentons toute la vie qu'elles abritent. Voici M^{me} Renée Davids à laquelle ses crayons finement ciselés ont valu de légitimes succès, puis Chadel avec ses belles encres de Chine, et M^{me} Berthe Martinie dont les chevaux et les maquignons ont un mouvement, une furie qu'un Géricault eut aimés, comme il eut aimé chez la même artiste l'ampleur d'interprétation et de facture d'un nu à la sépia. Deluermoz, enfin, dont nous aurons à étudier l'envoi, est un dessinateur trop personnel pour que je ne signale dès à présent, son remarquable panneau.

Mais voici Jean Béraud, Lobre et Jeannot; ces artistes sont restés fidèles à une société où ils ont connu toute une suite de succès; leur calme dans la rafale a grandement servi une cause qui était bonne, et leurs importants envois de cette année donnent l'exemple. Jean Béraud nous fait revivre des pages d'histoire parisienne. *La Terrasse des Ambassadeurs*, *Les Variétés* et *le Café de Suède* sont de précieux tableaux et de précieux documents. Et quelle leçon pour les bâcleurs que les natures mortes de Lobre! On n'y sent aucune concession au goût du jour, mais un souci de perfection dont la vraie récompense sera dans la durée de son œuvre. Jeannot est un dessinateur de premier ordre. Ses pêcheuses de moules sont indiquées avec la prestesse de brillants croquis. Le mouvement de la femme vue de face est d'une justesse incomparable. Son visage, où tant de jeunesse est flétrie par tant de fatigue, est un morceau de grande peinture.

Plusieurs artistes se sont plu à varier leur manière habituelle : Boulard, peintre de la mer, dont les roses et les phlox sont d'une qualité rare, Eliot et Thévenot qui, cette année, exposent des paysages.

J'ai parlé tout à l'heure du fort réalisme d'un Dumoulin. Il est intéressant de lui opposer les baigneuses du panneau décoratif d'Henry-Baudot. Sans doute l'auteur s'appuie-t-il sur des documents rigoureusement observés, mais il lui plaît de transposer êtres et choses dans le domaine de l'idéal.

Dans *L'Alcôve rose*, Guirand de Scevola est un intimiste charmant. Ses qualités de décorateur le conduisent à entourer un petit nu de notes colorées dont le choix est d'un goût raffiné; les accessoires traités avec sobriété, ne gênent en rien le sujet principal, et cette petite page d'une exécution réfléchie et sûre, apparente son auteur aux peintres du XVIII^e siècle. Enfin Caro-

Delvaille reprend dans sa *Pomone* un mouvement qui lui est cher. Nous sentons ici l'influence du xvi^e siècle italien avec la personnalité cependant d'un artiste dont nous ne saurions oublier plusieurs morceaux de belle exécution.

D'autres nus sont à citer, œuvres d'artistes éprouvés, tels Lévi-Strauss,



SUR LES MARCHES DU TEMPLE, PAR M. LUCIEN MADRASSI

intelligent et sensible, André Maire, Armand Point, tourmenté par le secret des maîtres anciens, André Davids et Capron qui connaissant la puissance des gris colorés.

Naturellement les paysages sont les plus nombreux, car rien n'est plus facile que de faire à peu près une silhouette d'arbre, un bateau ou une montagne. Tout autre est l'art du paysagiste véritable ; il choisit parmi les

mille éléments que la nature lui propose et synthétise l'objet de sa vision. Lorsque nous avons vu l'exposition du « Paysage français de Poussin à Corot », nous avons pu nous convaincre que si de nombreux artistes se servaient d'un ciel, d'un arbre comme d'un décor, il y avait peu de grandes œuvres tirées du paysage proprement dit. Le paysage est aujourd'hui plus en vogue qu'autrefois mais ses représentants de valeur restent peu nombreux. C'est pourquoi j'attache une telle importance à l'art d'un Dauchez et aux qualités subtiles d'un Ulmann dont les seuls ciels dénotent une science



PETIT ANE BRUN, PAR M. HENRI DELUERMOZ

d'observation et une connaissance de la matière, qu'on rencontre rarement.

Ce sont aussi de belles et fortes qualités que celles de P. de Castro, et sa personnalité s'affirme de plus en plus. La Provence a encore un excellent interprète en Ferdinand Olivier. C'est toujours d'après nature qu'il exécute ses toiles même les plus grandes. Cette méthode n'est possible que dans les pays du soleil, où l'effet reste stable quelques instants et peut se renouveler plusieurs jours de suite. Suivant l'état d'esprit du moment, la technique d'un homme, même de la valeur d'Olivier s'en trouve influencée ; son œuvre connaît donc des inégalités, mais c'est le partage de tout artiste véritable, et ses réussites sont absolument intéressantes.

C'est aussi dans le Midi que travaille M^{me} Rieunier-Rouzaud. Depuis

plusieurs années ses envois connaissent un succès grandissant, et c'est justice. *La Fenêtre ouverte* est une page de saine vision et de forte peinture.

C'est au contraire le charme tendre que recherche Bastion-Lepage. Cette intimité dans le paysage, nous la retrouvons chez G. Grivaud, dont les blondes lumières s'apparentent à Corot. En revanche Albert Moullé aime le sombre mystère des sous-bois, la solitude d'un sentier perdu, le calme d'un étang.

Je signalerai encore les bons paysages bretons de Georges Souillet, les



TONKIN. PAR M. JOSEPH INGUIMBERTY

toiles rayonnantes de lumière de M^{me} Clémentine Ballot, les belles et solides arabesques de Georges Barrière, les visions très délicates de Simas de Méret et d'Hourtal, les rudes montagnes de Communal ainsi que l'envoi de deux autres artistes interprétant la neige de façon fort opposée, mais avec un vrai talent : Swieykowski, qui peint dans les clairs sommets, et Chapuy, dans la brumeuse Ile-de-France.

A aucune époque le Salon de la Nationale ne fut encombré de faits-divers ; aujourd'hui moins que jamais. Les compositions et les tableaux de genre

qu'on y rencontre ont une raison décorative ou bien sont des évocations de la vie moderne. D'ailleurs la grandeur de l'artiste donne au classement des genres une signification différente. Une anecdote de gendarme contée par Courteline ou peinte par Forain devient une page d'histoire. C'est à cette belle tradition que se rattache René Olivier. Ses fêtes provinciales sont de sûrs documents, débordants de vie ; mais ce sont aussi des œuvres de peintre. Les jeux de coloration, la richesse des pâtes, le sentiment des valeurs, la hardiesse de la facture ajoutent à l'intérêt de la composition un singulier attrait.

Il en est de même de David Nillet. Son intérieur breton n'a rien de commun avec le tableau du peintre, pourtant respectable, qui copie ce qu'il voit. David Nillet interprète, résume, et ce résumé grandit la scène, et nous fait toucher du doigt ce que nous n'avons pas su voir.

Madrassi, spirituel observateur lorsqu'il peint *Sur les marches du temple* nous donne encore deux portraits de femme. Ces toiles ont la saveur de grandes pochades ; mais leur apparente facilité cache une préparation très sérieuse. La vie en mouvement de ces personnages élégants et modernes est évoquée ici avec beaucoup d'intelligence.

Deluermoz donne aux animaux la personnalité de leur race. Aussi est-il l'artiste rêvé pour interpréter la majesté de Baghéra, la panthère noire, qui porte le jeune Mowgli. Le loup précède et l'ours suit ; la composition se profile sur un fond ocré, ciel fictif, paysage infini, qui évoque et ne veut pas situer une scène que le peintre a traduite à la façon d'un bas-relief, d'une frise décorative, d'où tout détail mesquin est exclu. Mais Deluermoz sait être observateur fidèle de la nature. Son petit âne brun, seul sur un tertre, nous transporte en Bretagne, et la qualité de l'atmosphère nous l'indique, sans qu'aucun détail situe spécialement le paysage.

Inguimberty, que nous connaissions peintre de Marseille, envoie cinq toiles importantes du Tonkin. Nous nous réjouissons de voir que les qualités de cet artiste se sont conservées intactes. Son métier n'encombre pas, comme dans le grand port de Marseille, et les pâtes plus souples prennent désormais toute leur valeur dans ces œuvres d'un vrai coloriste.

Eugène Cadel rapporte d'Espagne des tableaux d'une exécution particulièrement vigoureuse. Son groupe de Castellans d'Almazan est d'une belle tenue et nous avons bien, en regardant cette toile, la sensation d'accablement que provoque un soleil implacable.

Les dons de décorateur de M^{lle} Elisabeth Chaplin sont incontestables. Son art s'adapterait merveilleusement à la tapisserie. Elle a le sens de l'équilibre des masses colorées, et de l'harmonieuse cadence de ses compositions se

dégage un charme prenant. L'impression excellente du premier examen n'est atténuée que par le souvenir des quattrocentistes que M^{lle} Chaplin regarde volontiers. Pouvons-nous l'en blâmer, puisqu'elle habite Florence ? Demandons-lui seulement de s'en inspirer moins, tout en les regardant plus encore, car elle verra chez eux que la logique des plans, la rigueur des formes, sont des éléments qui contribuent à donner à leurs œuvres ce style qui résiste à toute les analyses.

Dans la même salle, la décoration d'Henri Marret pour la chapelle du



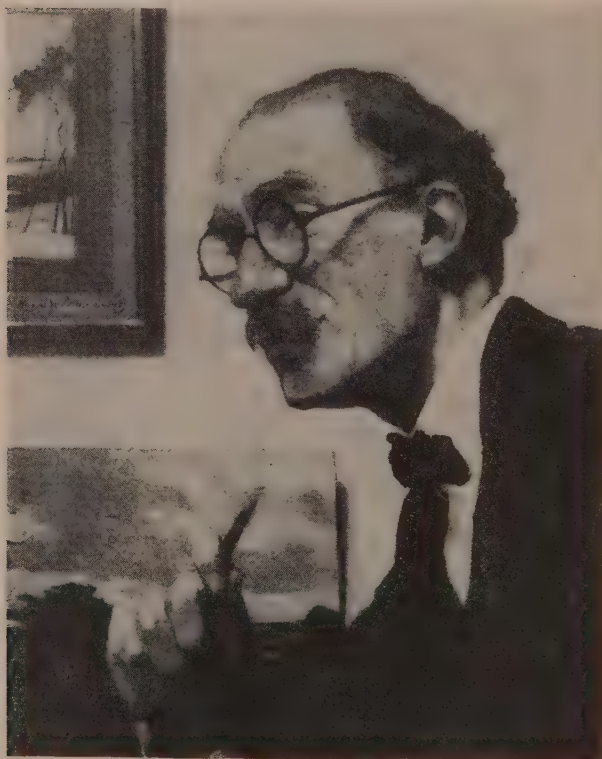
PANNEAU DÉCORATIF, PAR M^{lle} ÉLISABETH CHAPLIN

Sanatorium des Grandes-Dalles nous montre des qualités de solidité qui conviennent à un fresquiste.

Notre époque est pauvre en portraitistes de grande envergure et même en portraitistes, tout simplement. On voit une quantité de peintres brossant très correctement une tête. A l'examen le morceau tient : couleur, dessin, ressemblance (voilà un mot qui demanderait bien des explications !) sont consciemment observés. Mais tout cela ne fait pas un portrait ; il y faut encore les marques de pénétration intérieure, faute de quoi le peintre fait un visage, et non point un portrait. Comme le vrai paysagiste, le portraitiste véritable ne copie pas, il interprète, il résume, il ne donne pas simplement une image des vérités extérieures, mais plus encore que ce qui se voit, il évoque l'esprit qui anime l'objet de sa vision.

Quels nombreux couplets auraient été écrits sur Van Dongen si le portrait qu'il expose à la Nationale avait été sur d'autres murs ! Les ennemis de la maison eussent crié au chef-d'œuvre. Je ne parlerai pas cependant de « chef-d'œuvre », et bien que l'artiste mette ici un frein à ses excentricités, je le prends pour esclave d'une mode qu'il a lancée, et dont le bon goût n'est pas la qualité première. Mais comme il vaut mieux que ses

apparences ! Van Dongen est un vrai peintre. Personne ne traite avec autant d'activité colorante ces harmonies grises que viennent soutenir des accents noirs et bleus. Là-dessus un vert éclate, un rose chante et tout cela s'équilibre parfaitement. Nous sommes loin, me dira-t-on, de ce que je réclame du portraitiste et c'est exact ; pourtant il se dégage de l'ensemble de la toile que nous voyons ici un parfum de vérité. Si je n'aime pas Van Dongen peignant Anatole France, je trouve que son art s'adapte assez curieusement aux heureux de ce monde qui courent d'un plaisir à un autre jusqu'à en mourir d'ennui.



PORTRAIT
PAR M. HUGUES DE BEAUMONT

Mais allons vers Hugues de Beaumont dont la note d'art représente le pôle contraire. Si l'autorité de ce peintre grandit chaque jour, c'est qu'une justice immanente lui accorde la place qui lui est due. Psychologue, il peint très exactement la vie particulière qui anime celui dont il fixe les traits. Hugues de Beaumont nous le montre à l'instant où nous croyons prendre la place du peintre pour continuer une conversation qui intéresse particulièrement le modèle. Sa facture est sobre ; nul éclat inutile, mais une savante distribution des valeurs, enrichie de trouvailles de matière, prouvent que l'artiste, en Hugues de Beaumont, est singulièrement soutenu par le technicien.

J'aurais pu parler de Gumery compositeur, mais son portrait par lui-même est assez pénétrant pour que nous y trouvions, réunies, ses qualités de peintre. Et dans ses yeux clairs et profonds, nous devinons peut-être des tourments, mais sûrement une grande bonté.

Je signale également les portraits de Guiguet, intimiste délicieux, de M^{mes} Jeanne Forain et Olga Boznanska, de Roger Casse, de Raymond Woog, de Georges Coates, de Bertieri, de Vaillant, et n'est-ce point encore un portrait riche d'observations subtiles que la *Jeune fille au corselet vert* d'André Davids, ainsi que le *Coin d'atelier* de La Hougue?

C'est d'ailleurs avec regret que je ne puis m'étendre autant que leur talent le mérite, sur les envois de Frantz Charlet, de Raphaël Delorme, de Piet, de Desurmont, de Pallandre, de Reboussin, et sur les très délicates études d'enfants de M^{me} Béatrice How.

Plusieurs membres de la Société, décédés, sont représentés cette année, suivant l'usage. Aussi voyons-nous un grand tableau de fleurs de M^{me} Debordes-Jouas, d'une

réelle maîtrise d'exécution. Nous gardons le souvenir de tableaux, où, visionnaire, elle s'adonnait avec passion aux plus subtiles recherches de la matière.

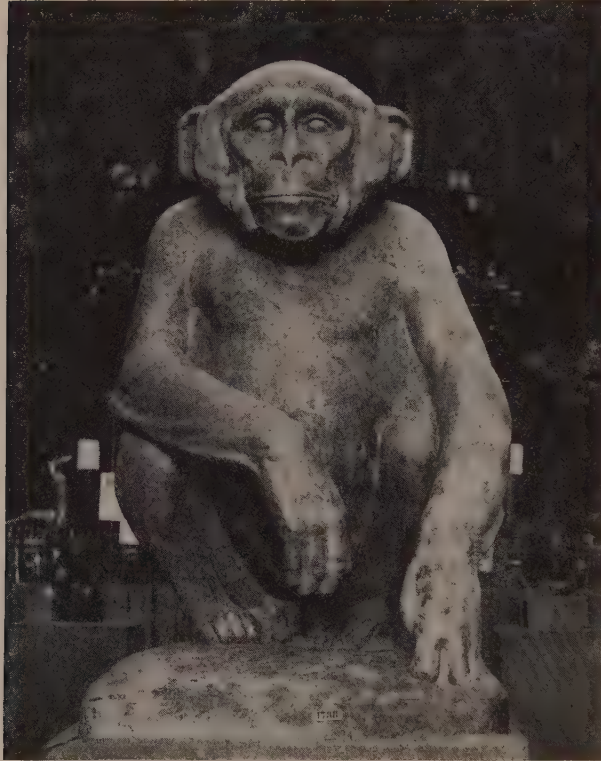
Un panneau est réservé aux paysages de Jules Rame. Emile Claus a toute une rétrospective. C'était un talent fin, un coloriste à la palette vibrante. Certaines toiles sont de premier plan, comme un champ de blé au-dessus duquel passent des nuages floconneux.



PORTRAIT DE M. PAUL VALÉRY
BUSTE EN PLATRE PAR M. HENRY VALLETTE

L'œuvre du graveur Marcel Roux est émouvante. Il avait le sens du drame intérieur, et nous pouvons juger de son beau talent en étudiant les planches des *Maudits*, de la *Danse macabre*, de la *Fille de joie*.

C'est enfin le sculpteur Charles Cary Rumsay dont l'œuvre vaste, malgré une mort prématurée, est presque entièrement réunie à la Nationale. De nombreux petits bronzes accompagnent des pièces conçues dans de vastes dimensions comme *Le conquérant espagnol Pizzaro*, *Le Taureau*, *le Centaure*.



CHIMPANZÉ, PLÂTRE PAR M. LOUIS DE MONARD

Rumsay, dans ces grandes sculptures, se préoccupait, de ne pas refroidir l'élan de ses esquisses ; il y réussissait, peut-être au détriment de la pureté des plans. Aussi son art me semble-t-il plus ample dans les figurines, où nerveusement, il résumait sa pensée. Rumsay avait le sens du mouvement et de la vie : les bisons, les taureaux, les chevaux se battant, sont des œuvres excellentes. Parmi ses études de nus je citerai surtout l'esquisse pour *Païenne* ; la cadence des lignes, l'ampleur des formes, nous montrent tout ce qu'on pouvait attendre de ce jeune artiste.

Une telle rétrospective nous attire d'autant plus que Rumsay, américain, fut des premiers à venir combattre à nos côtés pendant la grande guerre.

La sculpture a largement servi à orner les salles de peinture. Nous trouvons des statuettes qui mériteraient mieux qu'une citation, comme les nus de M^{lle} Mackain ; celui de Biaggi, puis des bustes excellents. Fix Masseau est peintre, même avec son ciseau tant il sait faire vibrer le marbre ; Paulin, Pinchon, Berthoud, Cladel sont parfaitement représentés. Jules Desbois lui aussi est peintre et sculpteur. Non loin de ses pastels, nous voyons une tête de Phoëbé, exemple le plus pur des traditions françaises.

Mais je citerai à part le buste de Paul Valéry par Henri Vallette. Le



LÉDA. PLÂTRE PAR M. CHAUVEL

grand poète a choisi son sculpteur. Ce n'est point à l'atelier qu'il a posé, mais en plein air, dans la montagne, et c'est peut-être ce qui donne au

modelé, cette plénitude si particulière qui fait penser aux bronzes florentins. Henri Vallette, extrêmement cultivé, a su communiquer aux traits de l'écrivain, l'attirante personnalité que nous trouvons à chaque page de son œuvre : avec des moyens robustes, il s'est fait l'interprète de l'âme la plus subtile.

Une grande *Léda* de Chauvel, d'un dessin classique est une des révélations de cette année. Non loin de là, un nu très pur fait honneur à Popineau tandis que de Monard nous donne un énorme chimpanzé campé magistralement, digne des plus grands animaliers ; son attitude nous fait songer à quelque grand Boudha dont les yeux énigmatiques contemplant, dans la nef du Grand Palais, toute cette forêt de statues, semblent penser avec philosophie, que de tout cela, il ne restera pas grand chose.

J. G. GOULINAT

UN TRIPTYQUE DU MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE MARIE-MADELEINE



EST réellement à une deuxième naissance que président les historiens de l'art, lorsqu'ils font surgir de l'oubli les figures ou les noms d'artistes du passé. Tel peintre, tel sculpteur hier encore inconnu est soudain distingué par les savants. S'il se cache sous une appellation d'emprunt, il n'en est que plus séduisant. Les critiques, les experts s'emparent de cette nouvelle personnalité ; on lui attribue, on lui restitue des œuvres de toute part ; on lui trouve des antécédents, des disciples, et voilà, pour lui, la célébrité reconquise.

Tel est le cas du Maître de la *Légende de Marie-Madeleine*. Signalé, en 1900, par M. J. Friedländer, à l'Exposition de Londres¹, il reçut de lui le joli surnom qu'on connaît et fut doté d'un catalogue rudimentaire, considérablement étendu depuis. Le lieu et l'époque de son activité furent précisés dans la suite. On est généralement d'accord pour admettre, avec M. Hulin de Loo², que l'artiste se rattache à l'école bruxelloise. Ses Madones dérivent de celles de Rogier et l'influence de Bernard d'Orley se fait sentir dans certaines de ses œuvres³. L'époque à laquelle il travailla n'a pas été déterminée avec la même unanimité, puisque Friedländer a proposé de voir en notre peintre un élève de Bernard d'Orley⁴ et a placé ses *Madones à la fleur* entre 1510 et 1520⁵, tandis que Winkler déclare qu'en 1500 le Maître de la *Légende de*

1. *Repert. für Kunstwiss.*, XXIII (1900), p. 256.

2. Hulin de Loo, *Catal. critique*, Bruges, 1902, nos 282 et 283.

3. Friedländer, *Meisterwerke der niederl. Malerei der XV und XVI Jahrh.* (1903). — Winkler, *Altniederl. Malerei* (1924), p. 191 et sq.

4. Friedländer, *loc. cit.* : « scheint seine Lehrzeit in Brüssel, bei Van Orley durchgemacht zu haben ».

5. Friedländer, *Jahrbuch*, 1909.

Marie-Madeleine était déjà un vieillard qui n'a pas appris à connaître Memlinc et prolonge la manière du Maître de Flémalle et de Rogier à ses débuts¹.

Indépendamment des ouvrages que je viens de signaler, le Maître qui nous occupe a fait l'objet d'une étude de M. P. Bautier²; il figure dans le dictionnaire de Wurzbach³ et dans l'ouvrage de sir Martin Conway⁴ sur la peinture flamande.



MARIE-MADELEINE A LA CHASSE
PANNEAU LATÉRAL
(Galerie Figdor, Vienne.)

Dans l'intervalle, les catalogues de Musées (Bruxelles, Anvers, Copenhague, Mayer van der Bergh d'Anvers, Johnson de Philadelphie, etc.) ont adopté le Maître de la *Légende de Marie-Madeleine*. Frimmel, à propos de la collection Peltzer⁵, Ed. Michel, au sujet du Musée Mayer van der Bergh⁶, Delen, à l'occasion d'une acquisition du Musée d'Anvers⁷ l'ont fait connaître dans les revues. Son nom a paru dans les ventes Peltzer, Lehman, Hildenbrandt, Noël, Engel-Gros, Christie, Warnecke, Weber, Talon, etc. Le miracle est accompli : le Maître de la *Légende de Marie-Madeleine* a repris

sa place dans le glorieux cortège des peintres flamands.

1. Winkler, *ouv. cité*, p. 191.

2. P. Bautier, *Bull. des Musées royaux du Cinquantième*, novembre 1913.

3. Würzbach, *Künstlerlexikon*, suppl., p. 214.

4. Sir Martin Conway, *The Van Eyck and their followers* (Londres, 1921), ch. XIX, pp. 266, 268, 269.

5. Th. von Frimmel, *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde* (1913).

6. Ed. Michel, *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1924.

7. A.-J. Delen, *Revue d'Art*, mars-avril 1925.

Il serait trop long d'étudier ici l'ensemble des œuvres qui lui sont aujourd'hui attribuées. Le total monte à une cinquantaine, parmi lesquelles de nombreuses Madones. Je ne m'occuperai, pour l'instant, que des panneaux qui ont valu à l'artiste son nom d'emprunt, parce qu'ils retracent la *Légende de Marie-Madeleine*. Ils sont au nombre de six, sur lesquels la sainte est toujours représentée vêtue de façon identique. Cette particularité constitue une présomption en faveur de l'existence primitive d'un retable dont les parties seraient aujourd'hui dispersées dans l'ancien et le nouveau continent. L'étude des sujets traités, la comparaison des dimensions de ces panneaux et les précieux renseignements qu'ont bien voulu me fournir, sur l'état de ceux-ci, les Conservateurs des différents Musées, m'ont permis la reconstitution théorique de ce retable.

Dans l'illustration de la *Légende de Marie-Madeleine*, la première place revient au panneau de la collection Figdor, à Vienne¹, qui représente la sainte se livrant au plaisir de la chasse. Marie-Madeleine, non encore convertie, passe au premier plan, somptueusement vêtue, le faucon au poing, au galop de sa monture blanche. A l'arrière-plan, une deuxième scène nous la montre écoutant avec attention le sermon en plein air du Christ.



LE REPAS CHEZ SIMON
FRAGMENT DU PANNEAU CENTRAL
(Musée de Budapest.)

1. Anciennement, avec *Marie-Madeleine prêchant* : coll. Meazza, à Milan, nos 196 et 197, pl. XXIII et XXIV du Catalogue de 1881 ; tableaux attribués à Quentin Metsys. Puis, coll. Ruston, en 1894. Vente Christie, 21-23 mai 1898, nos 80 et 81. Prêtés par Colnaghi, en 1902, à l'Exposition de Bruges (voir *Catal. officiel* et *Catal. critique*, nos 282 et 283. Vente Muller, Amsterdam, 27 avril 1909, nos 118 et 119 (reprod. au Catal.)

Dans cette représentation de Marie-Madeleine pécheresse, l'artiste a pu donner libre cours à sa fantaisie. Mais voici qu'il rencontre les données évangéliques dont il va tenir compte pour les scènes qui suivent.

C'est d'abord le *Repas chez Simon*, du Musée de Budapest¹, où l'on voit Marie-Madeleine essuyant de sa belle chevelure les pieds du Christ assis à la table de Simon le Pharisien, avec quelques autres convives qui paraissent un peu entassés.

Vient ensuite la *Résurrection de Lazare* figurée dans le tableau du Musée de Copenhague². Marie-Madeleine s'agenouille au premier plan ; le Christ fait le geste de bénir ; on « délie » Lazare, et les spectateurs, conformément à la tradition iconographique, se bouchent le nez.

Entre la scène principale et celle du fond, se place chronologiquement l'*Apparition de Jésus à la Madeleine* relatée sur les deux panneaux conservés à Schwerin³. Sur l'un d'eux se voient le Christ en jardinier, le donateur agenouillé et son patron, saint Louis. Sur l'autre, Marie-Madeleine, tenant son vase à parfums, s'incline devant le Christ et protège en même temps la donatrice accompagnée de sa fille présentée par sainte Marguerite.

Revenons au tableau de Copenhague, pour y suivre la scène de l'arrière-plan dont la Légende dorée nous fournit l'explication.

Quatorze ans après la Passion, Marie-Madeleine est arrivée miraculeusement à Marseille. Elle y répand la bonne parole, ainsi qu'on le verra représenté sur une autre partie du retable. Elle a converti un prince du pays et son épouse, en obtenant du ciel l'enfant qu'ils souhaitaient.

Toutefois, le prince veut se rendre auprès de saint Pierre, afin de vérifier les dires de Marie-Madeleine, et, quoique enceinte, sa femme, « obstinée comme l'est une personne de son sexe », veut absolument l'accompagner.

Marie-Madeleine leur impose un signe de croix sur les épaules, « de crainte que l'antique ennemi ne leur nuise en route » ; mais à peine ont-ils quitté Marseille « d'un jour et d'une nuit », que la mer s'enfle, le vent gronde. Au milieu de la tempête, la princesse met au monde un enfant et meurt. Les matelots veulent la jeter à la mer, mais le pèlerin les supplie d'y renoncer. Précisément une colline s'offre à leur vue. On y transporte le corps de la mère avec l'enfant, — qu'eût-on fait, à bord, de ce nouveau-né ? — et, tous

1. N° 690. Acquis, en 1894, des frères Bourgeois, à Cologne, sous le nom de « Maître de la mort de Marie ».

2. N° 236. Repr. au Catal., édition de 1904, p. 100. Acquis, en 1903, des frères Colnaghi, de Londres. Au XVIII^e siècle, passait pour un Lucas de Leyde (ventes à Amsterdam, 1706, 1708, 1764).

3. Friedrich Schlie, *Beschreibungen Verzeichnis der Werke älterer Meister in der Grossherzogl. Gemälde-Galerie zu Schwerin* (1892), n° 748. Publiés par P. Bautier, *Bull. des Musées royaux du Cinquantenaire*, novembre 1913.

deux, enveloppés dans un manteau, sont déposés sur un rocher trop dur pour être creusé.

La bénédiction des pèlerins par Marie-Madeleine, leur départ, la tempête, l'abandon de la princesse et de son enfant sur une île rocheuse,



LA RÉSURRECTION DE LAZARE, FRAGMENT DU PANNEAU CENTRAL

(Musée des Beaux-Arts, Copenhague.)

sont autant d'épisodes reconnaissables sur le tableau de Copenhague.

L'histoire du prince converti se poursuit sur un sixième panneau faisant partie de la collection Johnson, à Philadelphie ¹. A son retour, après deux

1. Catal. de la coll. Johnson, II, 402. Jusqu'en 1909 (vente Muller), ce tableau a partagé le sort du panneau de *Marie-Madeleine chassant* (voir plus haut), *Meisterwerke der niederl. Malerei*, pl. LXXIII et p. 28. Salomon Reinach, *Répert.*, II, p. 85.

ans révolus d'absence, le pèlerin revoit la même colline. Un enfant joue au bord de l'eau ; c'est le sien, gardé miraculeusement par Marie-Madeleine. Bientôt, celle-ci obtiendra également du ciel, la résurrection de la princesse. Notre peintre a suivi la légende de près et il est impossible de ne pas sourire à la vue du minuscule enfant qui, si gentiment, s'amuse, dans son île, à jeter des cailloux à la mer.

Au premier plan, une chaire a été improvisée entre deux arbres. Toujours vêtue de la même robe et du même manteau, le même voile blanc sur la tête, la sainte prêche à un auditoire où tous les âges sont représentés.

L'ermite agenouillé à l'arrière-plan, à droite, fait partie d'une autre scène de la Légende. Sainte Madeleine s'était retirée près de Marseille, à la Sainte-Baume, où elle resta pendant trente ans. Sept fois par jour, des anges l'enlevaient au ciel, où elle se nourrissait de musique divine. Un prêtre, menant comme elle une vie solitaire, assista un jour au prodige. Arrêté à une certaine distance, il entendit Marie-Madeleine lui donner des instructions pour sa mort, qu'elle sentait venir.

La représentation de l'ermite sur le tableau appartient à l'illustration de cet épisode du *Ravissement de la Madeleine*¹. La figure de la sainte manque ; mais il est possible d'expliquer cette absence, ainsi qu'on le verra plus loin.

* .

Tels sont donc les sujets des six panneaux rassemblés ici et dont voici les dimensions, énumérées en rapprochant celles qui sont identiques, ou à peu près :

1. <i>Marie-Madeleine chassant</i>	1 ^m 22 × 0 ^m 71
2. <i>Marie-Madeleine prêchant</i>	1 ^m 22 × 0 ^m 74
3 et 4. <i>Le Christ apparaissant à la Madeleine</i> , en deux panneaux avec les donateurs :	
3.	1 ^m 215 × 0 ^m 75
4.	1 ^m 215 × 0 ^m 749
5. <i>Résurrection de Lazare</i>	1 ^m 260 × 1 ^m 15
6. <i>Repas chez Simon</i>	0 ^m 875 × 0 ^m 70

Les numéros 3 et 4, représentant une seule scène, ne peuvent être séparés. Il est évident qu'ils constituaient les côtés extérieurs des volets du retable, destinés à se rejoindre, lorsque celui-ci était fermé. La présence des donateurs prouve que l'œuvre était un triptyque et non un polyptyque, auquel cas ces mêmes donateurs auraient été peints, suivant l'usage, aux extrémités du retable fermé.

1. Il est figuré sur le triptyque de l'abbaye de Dilighem (Musée de Bruxelles, n° 560 ; maître anversois de 1518).

De plus, l'épaisseur minime des panneaux de Schwerin¹ indique que les volets ont été sciés dans leur épaisseur, comme cela s'est fait aussi pour le triptyque des *Épreuves de Job*, de Bernard d'Orley, au Musée de Bruxelles.

La question de l'extérieur du triptyque étant résolue, il s'agit d'en reconstituer l'intérieur.

Les panneaux nos 1 et 2, représentant respectivement *Marie-Madeleine chassant* et *Marie-Madeleine prêchant*, semblent dès l'abord, avoir été destinés à se faire pendant. On a vu plus haut qu'ils ont partagé pendant longtemps le même sort, et leurs dimensions, identiques, sont aussi les mêmes que celles des panneaux 3 et 4. Je n'ai pu obtenir aucun renseignement quant à l'épaisseur et à l'aspect du revers du tableau de la galerie Figdor ; mais les détails qui m'ont été fournis obligeamment par M. le Conservateur de la Collection Johnson² ont confirmé ma supposition qu'il s'agit bien de l'intérieur des volets, séparé des peintures de Schwerin, après l'opération de sciage dont il vient d'être question.

On sait que la figure de la sainte, ravie par les Anges, fait défaut dans le tableau de Philadelphie. A moins de supposer la présence d'un panneau voisin perdu — ce qui est incompatible avec les indications relatives au nombre des parties que nous donnent l'extérieur des volets — il faut bien admettre, avec M. Hulin de Loo qui m'a suggéré cette hypothèse, que la figure manquante se trouvait plus haut, le panneau ayant dû avoir primitivement à la partie supérieure, la forme sinueuse, commune à cette époque, et ayant été ramené plus tard à une forme rectangulaire.

Cette supposition, tout à fait logique, nous donne donc une idée de l'aspect qu'avait anciennement le retable, aspect, du reste, conforme à celui d'autres œuvres du même maître, notamment l'*Annonciation* de la famille du Quesnoy, du Musée de Bruxelles, et la *Vierge à la fleur*, avec sainte Barbe et sainte Catherine, de la collection Mayer Van den Bergh, d'Anvers.

Restait à employer, dans la reconstitution du triptyque, les panneaux nos 4 et 5.

On a vu que le tableau de la *Résurrection de Lazare* reproduit à l'arrière-plan une légende qui se continue sur le volet de *Marie-Madeleine prêchant* ; ces deux scènes ne pouvaient donc être séparées que par le cadre. Mais le panneau de Copenhague était trop étroit pour constituer, à lui seul, la partie

1. Cette épaisseur est, actuellement de 0^m005 à 0^m006, en moyenne. L'un des volets a été doublé d'un panneau de bois, l'autre d'une composition ressemblant à du plâtre. (Renseignements communiqués par le Conservateur du Musée de Schwerin.)

2. Le panneau de *Marie-Madeleine prêchant* a une épaisseur qui varie de 0^m0025 à 0^m005 et a dû être renforcé.

centrale du triptyque. D'autre part, si l'on ajoutait sa largeur à celle du panneau de Budapest, le total dépassait de beaucoup la largeur des deux volets réunis. Les dimensions des têtes, sur ce dernier panneau, m'avaient bien indiqué qu'il s'agissait d'un groupe situé au deuxième plan ; j'avais



APPARITION DU CHRIST A LA MADELEINE
VOLET EXTÉRIEUR GAUCHE

(Musée de Schwerin.)

également reconnu l'amorce d'un chapiteau analogue à l'un de ceux de la *Résurrection de Lazare* ; mais j'étais loin de soupçonner les tribulations qu'ont subies l'un et l'autre de ces panneaux et qu'a révélées un examen minutieux des peintures entrepris à ma prière par MM. les Conservateurs des deux musées intéressés. M. Gustave Falck m'a écrit de Copenhague, que le tableau de cette ville a été scié à gauche, selon le tracé en ligne brisée qu'indique mon essai de reconstitution. La partie extérieure à cette ligne est elle-même formée de deux morceaux dont un seulement paraît ancien : c'est le chapiteau que j'ai utilisé pour compléter hypothétiquement la partie supérieure du triptyque. A droite, et en haut du même panneau un autre raccommodage vient confirmer l'hypothèse relative à la forme sinueuse du retable ;

pour rendre ce panneau rectangulaire, un coin de ciel a été ajouté, par la suite, provenant sans doute de la partie sciée.

Sur le tableau de Budapest, M. Petrovics vérifiait, à ma demande, la présence d'un coin coupé ; de telle sorte, que les deux fragments de la partie centrale du triptyque, débarrassés de leurs additions, se rejoignent comme les pièces d'un puzzle, le chapiteau se reconstituant exactement et

la largeur du panneau, se chiffrant à 1^m68, pouvant être facilement recouverte par les deux volets. Ceux-ci sont, comme de coutume, légèrement plus hauts.

Je ne sais s'il faut considérer comme fortuite la superposition que l'on remarque des deux figures de la Madeleine. Il pourrait y avoir là une intention réelle dont l'idée m'est suggérée par la date de l'exécution du tableau.

Cette date nous est fournie par les costumes des donateurs, notamment ceux des personnages féminins, la mode la plus récente ayant été adoptée par la jeune Marguerite : coiffe courte, robe à guimpe et décolleté en trapèze, manches à crevés. Sa mère, au contraire, porte encore la coiffe longue, et c'est à sa demande sans doute que le peintre a allongé celle plus courte dont on distingue encore le bord et qu'il avait faite en premier lieu.

Ces considérations, jointes à la comparaison du style de l'œuvre avec celui d'autres peintures du même artiste, assignent à l'exécution du triptyque la date probable de 1518 environ. Or, à cette même époque, les théologiens s'occupaient beaucoup de Marie-Madeleine. C'est, en effet, au début du xvi^e siècle qu'on souleva la question de l'unité de personnes répondant à ce nom dans les Évangiles. L'histoire de cette discussion serait fort longue, et ce n'est pas ici le lieu de l'entreprendre ; mais on peut se rendre compte de son importance — et aussi de sa vivacité — par l'énumération des titres des ouvrages qui parurent



APPARITION DU CHRIST A LA MADELEINE
VOLET EXTÉRIEUR DROIT

(Musée de Schwerin.)

alors¹. On sait que, comme épilogue à cette controverse, une assemblée en Sorbonne se prononça pour l'unité en 1521.

« Les écrivains étrangers les plus remarquables de cette époque, dit l'abbé Faillon, approuvèrent le décret de leurs écrits, en se déclarant pour le sentiment de l'unité ; parmi les Dominicains, on remarqua le cardinal Caplan et, parmi les docteurs de Louvain, Cornelius Jansenius, premier évêque de Gand, qui assista au concile de Trente². »

Il ne semble donc pas impossible qu'un théologien ait tracé le programme de l'artiste, en insistant précisément sur l'identité de la pécheresse et de la sœur de Lazare.

Pour épuiser le point de vue historique, il resterait à déterminer l'identité des donateurs, la destination du retable et l'époque à laquelle il a été démembré. On reconnaît, derrière le groupe des donatrices et de leurs patronnes, l'église Sainte-Gudule, de Bruxelles, dont on distingue les deux tours percées de fenêtres et d'ouïes et séparées par le pignon, les gâbles triangulaires de la nef latérale et la flèche chapitrée sur le carré du transept. Cet indice topographique et le fait que le peintre lui-même était bruxellois incitent à chercher à Bruxelles aussi une famille répondant aux prénoms que nous indiquent les saints patrons. Jusqu'à présent mes efforts dans ce sens n'ont pas abouti.

La destination du triptyque est un autre problème. Si le sujet de l'œuvre se justifiait par le prénom de la donatrice, il n'en est pas moins vrai que le retable a dû être placé sur un autel ou dans un lieu consacré à la sainte. A Bruxelles même, une chapelle Sainte-Madeleine existait à l'église Sainte-Gudule ; une autre, rue de la Madeleine, où elle s'élève encore aujourd'hui. Enfin, un couvent de « Madelonnettes » ou de « Béthanie » était placé sous la protection de sainte Marie-Madeleine. Il est permis d'espérer que le dépouillement d'archives peu accessibles encore permettra un jour d'identifier à la fois la famille qui est représentée sur le retable et l'église ou la communauté qui le reçut.

1. En 1516, *Maria Magdalena*, par Jacques Lefèvre d'Étaples (contre l'unité) ; — en 1519, *Marci Grandvallits apologia pro unica Magdalena*, par Marc Grandval, religieux de Saint-Victor de Marseille, membre de l'Université de Paris ; — *Une seule Madeleine*, par Bédier (ou Béda), syndic de la Faculté de théologie ; *Disceptationis de Magdalena defensio*, par Josse Clichthoue, de Nieupoort en Flandre (ancien élève de Lefèvre) ; — *De tribus et unica Magdalena*, par J. Lefèvre, où il se rétracte en partie ; — *De duplici et unica Magdalena*, par le même ; — *De unica Magdalena*, par Johann Fischer, évêque de Rochester (fut complimenté par Erasme) ; — en Allemagne, en 1521, *De triplici Magdalena*, par Balthazar Sorio, dominicain espagnol, etc.

2. Abbé Faillon, *Monum. inédits de l'apostolat de sainte Madeleine en Provence*, Marseille, 1848, in-8°, I, p. 6 et suiv.

Au point de vue esthétique, le triptyque est bien caractéristique du style du Maître.

Si on l'examine dans son ensemble, on y reconnaîtra une certaine facilité de composition, surtout dans les scènes les moins soumises à la tradition. La cavalcade du panneau de Vienne, le groupe attentif de celui de Philadelphie, avec les robes étalées au premier plan, ont une allure décorative et prouvent que le peintre savait remplir une surface. C'est là, précisément, un trait commun à tous les ateliers bruxellois de l'époque — ateliers où l'on travaillait beaucoup pour les tapissiers — mais dans les productions desquels on ne trouve pas la finesse recherchée alors par les peintres anversois¹.

Notre triptyque présente la technique « saine », mais à coup sûr « un peu rude » dont parle Friedlaender. L'artiste a, en particulier, une façon assez sommaire d'indiquer les dessins des brocards à travers les plis.

On reconnaît, dans toutes les figures, des particularités propres au maître : les yeux sont allongés, peu ouverts, le tracé des paupières est conventionnel, l'arrondi du nez fortement marqué, les lèvres, cernées de clair. Les mains jointes ont les trois doigts médians allongés et serrés, tandis que le petit



MARIE-MADELEINE PRÊCHANT

PANNEAU LATÉRAL

(Collection Johnson, Philadelphie.)

1. La remarque a été faite par M. Hulin de Loo à l'Institut d'Art et d'Archéologie de Bruxelles.

doigt, notablement plus court, est écarté. Outre ces types de mains de donateurs, outre les longues mains osseuses de ses madones, le peintre dessine encore des mains, au contraire courbes et molles, ramenées vers la poitrine et présentant deux doigts serrés l'un contre l'autre ; on en voit plusieurs exemples dans la scène du *Repas chez Simon*.

Conventionnel aussi le traitement du sol et des arbres dont les troncs présentent, comme sur les tapisseries, toute une végétation de jeunes pousses.



RECONSTITUTION DES VOILETS EXTÉRIEURS

Tel quel, avec ses gaucheries et partis pris, le retable de la *Légende de Marie-Madeleine* est loin d'être dépourvu de charme. M. P. Bautier a dit « l'ineffable douceur » de la figure de la Madeleine dans la *Résurrection de Lazare* ; sir Martin Conway a noté « une certaine joie de vivre » s'exprimant dans la scène de chasse.

D'autre part, Winkler a dégagé le caractère d'intimité des madones de l'artiste. Bientôt, M. Hulin de Loo prendra aussi la parole, et ce sera pour révéler l'identité de celui que nous appellerons une dernière fois *Le Maître de la Légende de Marie-Madeleine*, en attendant le moment d'applaudir à l'une des solutions les plus élégantes dues à l'éminent historien de l'art flamand.

JEANNE TOMBU



RECONSTITUTION DU TRIPTYQUE DE LA LÉGENDE DE MARIE-MADELEINE

LES CRAYONS FRANÇAIS DU XVI^e SIÈCLE DU CABINET FONTETTE



DANS son ouvrage fondamental sur *La Peinture de portrait en France au XVI^e siècle* dont le troisième volume a paru l'an dernier¹, M. Louis Dimier a reproduit en utilisant le Catalogue du P. Lelong², la liste des « crayons » qui faisaient partie au XVIII^e siècle du célèbre Cabinet de Fevret de Fontette; mais il les considérait, à ce moment, comme définitivement perdus. Or, un heureux hasard a permis à M. Germain Seligmann de retrouver en Angleterre et d'acquérir la majeure partie de ces crayons, dont la trace était depuis longtemps perdue. La réapparition inespérée de ces précieux dessins, qui viennent d'être exposés pendant quelques jours à l'Hôtel de Sagan, apporte à notre connaissance, encore fragmentaire, du portrait français sous les derniers Valois un enrichissement fort appréciable, qui mérite de ne point passer inaperçu et dont nous voudrions signaler brièvement le vif intérêt. Indépendamment de leur incontestable valeur artistique et iconographique, leur origine dûment établie, le nom de leur auteur que nous pouvons déterminer avec précision leur confèrent aux yeux des historiens de l'art une valeur exceptionnelle.

1. Louis Dimier. *Histoire de la peinture de portrait en France au XVI^e siècle*, Paris, Van Oest, 1926, t. III, p. 142 (Dessins perdus, jadis propriété de Fontette).

2. Jacques Lelong, prêtre de l'Oratoire. *La Bibliothèque historique de France contenant le catalogue des ouvrages imprimés et manuscrits qui traitent de l'histoire de ce royaume*. Nouvelle édition revue et corrigée et considérablement augmentée par Fevret de Fontette, conseiller au Parlement de Dijon. Paris, 1765.

I

Et d'abord aucun doute n'est possible sur leur provenance. La nomenclature dressée dans l'ouvrage de P. Lelong, les mentions manuscrites que



PORTAIT DE L'ABBÉ DE FEREMAN
PAR FRANÇOIS QUESNEL, 1579

(Appartient à M. Germain Seligmann.)

portent la plupart des feuillets, tout nous démontre que nous sommes bien en présence des épaves de ce fameux *Cabinet Fontette*, qui rivalisait au point de vue des crayons du xvi^e siècle avec le *Cabinet Gaignières*. Compatriote du spirituel Président de Brosses, le Conseiller au Parlement de Dijon Fevret de Fontette était un de ces magistrats érudits de l'ancienne France, qui recueillaient avec passion les souvenirs du passé. Sa réputation scientifique s'étendait bien au-delà des limites de sa province : car il était non seulement président de l'Académie de Dijon, mais membre correspondant de l'Académie de Paris. Vers 1760, il vendit quelque 20.000 documents gravés ou imprimés au roi Louis XV, qui incorpora ce fonds précieux à la Biblio-

thèque Royale. Mais pour une raison inconnue les crayons du xvi^e siècle, qui n'étaient pas la partie la moins intéressante de ce Cabinet, ne firent pas partie de la vente et échappèrent à la Bibliothèque du Roi, où ils auraient pourtant complété très utilement le fonds Gaignières.

Furent-ils, dès cette époque, cédés à un amateur ou émigrèrent-ils seulement à la Révolution ? Nous l'ignorons. Toujours est-il qu'on les retrouve au début du xix^e siècle entre les mains d'un amateur anglais Sir Francis Douse. Moreau-Nélaton en a reconnu une partie à l'Ashmolean Museum

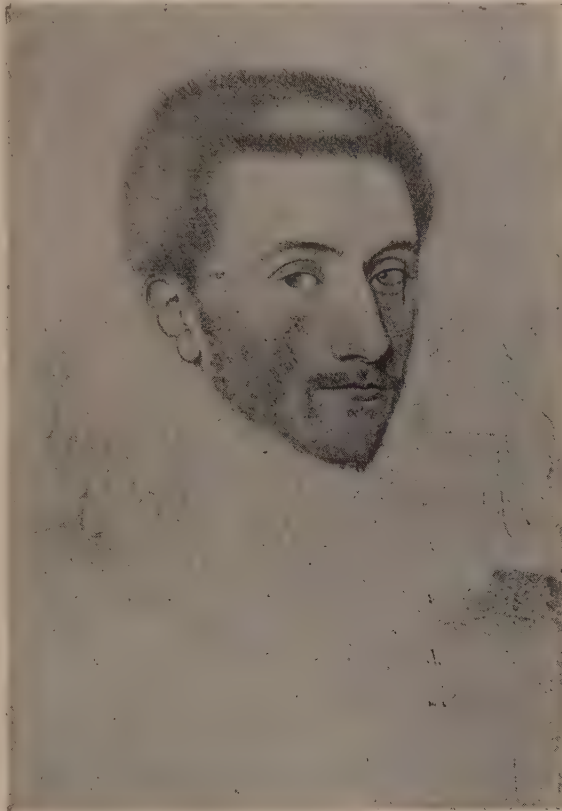
d'Oxford. C'est le reliquat de ce fonds, qui a été si heureusement rapatrié à Paris il y a quelques mois.

II

Peut-être l'Angleterre, d'où l'on a exporté en une seule année des pièces aussi importantes pour l'histoire de l'art français que l'*Arlequin glouton* de Gillot et les deux merveilleux Watteau acquis par le Musée du Louvre, nous réserve-t-elle d'autres surprises de ce genre. Mais il n'y faut guère compter : car on sait l'extrême rareté de ces crayons du XVI^e siècle que le temps n'a pas épargnés. Il n'en subsiste plus guère en France que deux ensembles importants : à la Bibliothèque nationale et au Musée Condé à Chantilly, et il est tout à fait exceptionnel qu'on en voie passer en vente publique.

La rareté de ces dessins n'en fait pas tout le prix : ce sont des documents historiques et psychologiques de premier ordre. Rien de plus évocateur, de plus révélateur de la société française sous les derniers Valois et spécialement de la cour d'Henri III que ces douze grands crayons, si individuels et si vivants, du Cabinet Fontette.

La Tour est allé plus loin dans l'art de confesser malgré eux ses modèles ; son dessin est plus incisif et plus nerveux. Mais le goût et le don de l'analyse psychologique, l'art de définir en quelques traits bien choisis la diversité des caractères et des tempéraments humains, qui caractérisent notre littérature française classique, se manifestent déjà dans ces portraits de la Renaissance. Ces crayons, qui servaient généralement de préparations pour



PORTRAIT DE FRANÇOIS D'HOUDÉTOT

PAR FRANÇOIS QUESNEL

(Appartient à M. Germain Seligmann.)

des peintures à l'huile, sont parfois de simples esquisses, où les vêtements sont à peine indiqués ; cependant tout l'essentiel y est. La construction est irréprochable ; on sent l'ossature sous la peau. Le regard a une expression intense. Quelques touches très sobres de couleur suffisent pour donner aux yeux noisette ou bleu pervenche, aux cheveux lustrés, aux lèvres carminées l'accent de la vie.



PORTRAIT DE RENÉ DE CARBONNEL
MARQUIS DE CANISY
PAR FRANÇOIS QUESNEL
(Appartient à M. Germain Seligmann.)

Le portrait si individuel de *l'abbé d'Etremont* que nous reproduisons en hors texte donnera mieux qu'aucune description une juste idée de la qualité de ces dessins. Le visage admirablement construit respire l'énergie ; une abondante chevelure bouclée, modelée par la lumière, surmonte le front large et plissé ; le regard humide et sensuel, la fine moustache qui ombre sa lèvre supérieure, donnent à ce robuste gaillard une allure fort peu ecclésiastique.

Barbu et moustachu, *l'abbé de Fereman* n'a pas davantage les dehors d'un homme d'église : cependant ses yeux limpides, d'un bleu pâle, ont une expression de douceur mélancolique. Ce crayon est le seul de la série qui ait l'avantage d'être daté :

on lit très nettement sur le fond la date de 1579.

Des inscriptions manuscrites anciennes, repassées à l'encre par Fevret de Fontette, qui a muni tous ces dessins d'un numéro d'ordre, nous permettent, concurremment avec le catalogue dressé par le P. Lelong, d'identifier avec certitude tous les modèles, qui ont posé devant l'artiste : citons parmi ces élégants seigneurs de la cour d'Henri III, dont la ressemblance nous a été ainsi conservée, *François d'Houdetot*, blondin à la fine moustache, le col



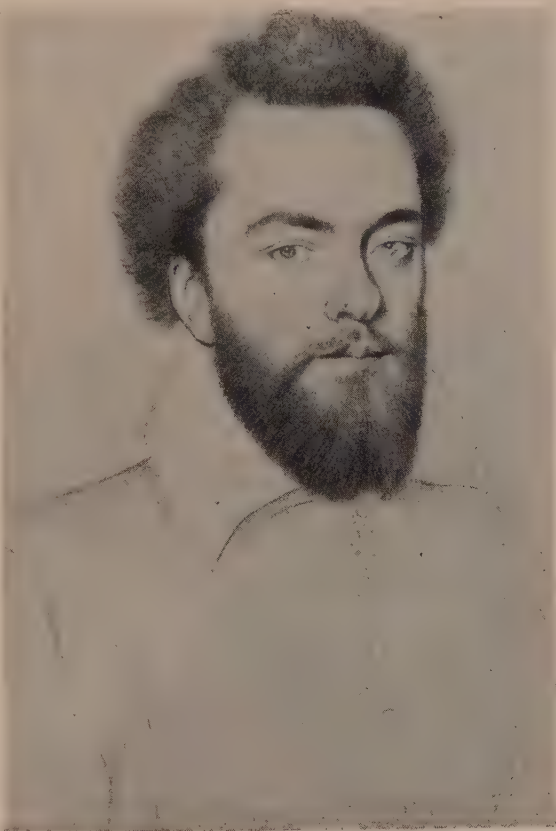
PORTRAIT DE L'ABBÉ D'ÉTREMONT
Dessin au crayon, par François QUESNEL.
(Appartient à M. Germain Seligmann.)

engoncé dans une large fraise tuyautée, *René de Carbonnel, marquis de Canisy*, gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roi, capitaine et gouverneur d'Avranches, gentilhomme à la belle prestance qui, suivant la mode efféminée d'Henri III et de ses mignons, a suspendu des perles aux lobes de ses oreilles, *Monsieur de Vibrac*, dont le mâle visage s'encadre d'une barbe châtain, le *sieur de la Chapelle*, à la moustache conquérante, aux yeux à fleur de tête et au nez gourmand de bon vivant. Tous ces personnages qu'on retrouve dans les tapisseries de la célèbre tenture des *Fêtes de la cour de Henri III*, au Musée des Offices de Florence ¹, sont étonnamment individuels : mais leur caractère ethnique est si fortement accusé, qu'ils présentent cependant un air de famille et qu'on les reconnaît du premier coup d'œil pour des Français d'autrefois et de toujours.

III

Et maintenant quel est l'auteur de cette galerie de portraits qu'on dirait sortis des *Mémoires de Brantôme*? Aucun de ces douze crayons n'est signé. Mais la comparaison qu'il est facile de faire

avec le portrait signé de la Collection E. Biais à Angoulême et recueilli Gaignières au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale ne laisse aucun doute sur la personnalité du dessinateur, qui au jugement des deux meilleurs connaisseurs de cette période de l'art français, M. Louis Dimier



PORTRAIT DE M. DE VIBRAC

PAR FRANÇOIS QUESNEL

(Appartient à M. Germain Seligmann.)

1. H. Bouchot attribuait formellement à François Quesnel les cartons de ces magnifiques tapisseries, qui furent tissées à Bruxelles.

et feu E. Moreau-Nélaton n'est autre que le peintre favori d'Henri III, François Quesnel.

Né en Écosse, à Édimbourg, où son père Pierre était peintre au service du roi Jacques V, François Quesnel jouissait à la fin du xvi^e siècle d'une réputation égale à celle de ses prédécesseurs, les deux Clouet. Dans son *Livre des Peintres*, l'abbé de Marolles le compare ou le parangonne, comme on disait alors, à « Janet que partout on renomme » et nous apprend qu'il « fut chéri du roi Henri III et de toute la cour ». Son œuvre considérable qu'on est arrivé à reconstituer tant bien que mal par voie de comparaison atteste sa vogue exceptionnelle. Tous les grands seigneurs de la cour d'Henri III et d'Henri IV lui demandaient à l'envi leur portrait. M. Dimier, qui considère son talent, comme très supérieur à celui de son frère cadet Nicolas Quesnel, lui reconnaît « un sens remarquable de l'effet » et un « coloris flatteur ».

Les dessins du Cabinet Fontette, si heureusement retrouvés après une longue éclipse, permettront de mieux connaître et de mieux apprécier le talent de cet excellent portraitiste qui, sans égaler peut-être François Clouet, le maître du genre, est loin de mériter cependant l'injuste oubli dans lequel il est tombé. Entre les Clouet et les Dumoustier, il conviendra désormais de réserver dans l'histoire du portrait français du xvi^e siècle, une place importante à François Quesnel.

G. DE GERLES

ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON¹

(1859-1927)

MESDAMES, MESSIEURS,

Le Musée du Louvre ne pouvait ne pas dire adieu à l'un de ses plus grands, de ses plus chers bienfaiteurs et il a chargé de prendre la parole en son nom un vieil ami d'Étienne Moreau-Nélaton.

C'est surtout le donateur de la collection Moreau que je dois considérer ici. Elle est un des plus riches trésors d'art qui aient jamais été offerts à notre pays; quelques-unes des œuvres les plus significatives s'y trouvent des grands peintres français du XIX^e siècle, des Delacroix, des Corot, des Manet, des Claude Monet; si ces tableaux admirables ne nous avaient été donnés, le patrimoine artistique de la France, dont nous sommes fiers d'être les gardiens, ne se présenterait pas aussi magnifiquement dans les salles de notre musée. Et pourtant, quelle que soit notre admiration pour ces chefs-d'œuvre, ce qui peut-être nous les rend si chers, à nous qui avons été les témoins de la donation, c'est l'esprit dans lequel elle a été faite, c'est la noblesse et la générosité de cœur qui l'ont inspirée.

Étienne Moreau-Nélaton aimait passionnément ses tableaux; avec ceux que son grand-père Adolphe Moreau avait possédés, les Delacroix surtout, acquis du maître lui-même, il avait vécu toute son enfance; ils en avaient été les intimes témoins déjà tendrement appréciés; mais sans doute cette tendresse se faisait-elle encore plus profonde, quand il considérait ceux, tel le *Pont d'Argenteuil* de Monet, qu'avait choisis sous ses yeux une mère qui fut un des grands amours de sa vie. Si, tout jeune, il collectionna à son tour, ce fut entraîné par ces chers exemples; mais bientôt, il se donnait tout

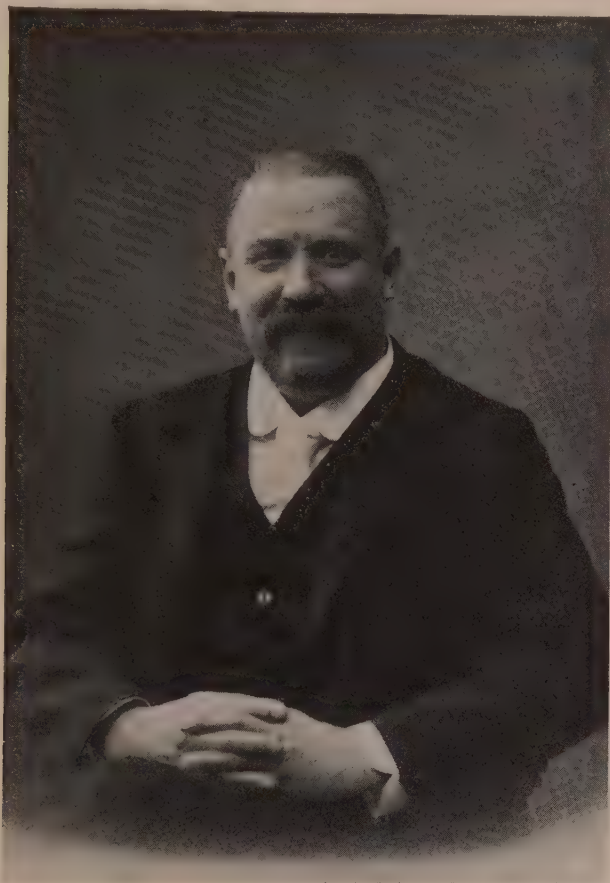
1. Discours prononcé aux obsèques de notre collaborateur et ami, le 29 avril 1927

entier à sa passion, et avec une telle ardeur qu'il ne mit pas quinze ans à réunir tout l'ensemble de chefs-d'œuvre que nous connaissons. Et chefs-d'œuvre certes que le *Déjeuner sur l'herbe*, que le *Pont de Narni* et le *Pont de Mantes*, que la *Cathédrale de Chartres*, que l'*Hommage à Delacroix*, la *Vue de Zaandam* ou le *Carrières Saint-Denis* ; mais ce qu'il y a de particulièrement remarquable dans la collection, c'est que pas un, même parmi les ouvrages secondaires, n'est indifférent ; on les sent choisis par le même œil qui s'était fixé sur les toiles maîtresses, et cette belle unité, cet air de famille vient du goût, non seulement très sûr, mais surtout profondément personnel et impossible à influencer, de l'amateur. Il jouit ardemment des belles choses qu'il avait rassemblées et dans les pires douleurs qui puissent frapper un homme, elles lui furent une consolation et un réconfort. Il s'en sépara néanmoins... Songeait-il déjà, alors qu'il les acquérait une à une, que jamais elles iraient au Louvre ? Son amitié ne nous le confia point ; cette pensée cependant dut s'installer dans son esprit, que s'il ne faisait pas, lui, entrer dans nos musées ces peintres qu'il aimait entre tous, leur place n'y serait jamais ce qu'il souhaitait qu'elle fût ; qu'un lointain exil les attendrait ; peut-être aussi voulut-il que d'autres pussent jouir à leur tour des œuvres qui avaient fait sa joie : quand sa résolution fut prise, il l'exécuta sans tarder et, de son vivant, jeune encore, il offrit son trésor à la nation. Aucun plus noble exemple de générosité n'est écrit au Livre d'Or du Louvre.

Si Étienne Moreau-Nélaton avait si bien su distinguer et choisir les chefs-d'œuvre, c'est que lui-même était « du métier ». Après d'excellentes études classiques qui le menèrent jusqu'à l'École Normale, il avait en effet, sous l'influence d'Harpignies, « bifurqué » et nous connaissons tous les jolis paysages, d'une émotion si simple et si pénétrante, qu'il aimait à peindre, dans ce Tardenois surtout, aux environs de sa maison de la Tournelle, qu'il affectionnait et qu'il avait si bien compris. La peinture d'ailleurs, comme le goût de la collection, était de tradition dans la famille ; sa mère, M^{me} Camille Moreau, était une artiste de talent. Et de même il hérita d'elle la passion de l'art du potier ; M^{me} Moreau avait été vers 1875 un des rénovateurs de la céramique française ; lui, tint une belle place, trente ans après, dans ce groupe de potiers qui ont jeté un si vif éclat sur nos arts décoratifs modernes.

Toutefois, ni ses pinceaux ni son four ne l'occupaient uniquement. Ils lui suffisaient aux jours de bonheur, mais quand le drame fut entré dans sa vie, quand, le même jour, sa mère et sa jeune femme tendrement affectionnée eurent péri dans une affreuse catastrophe, quand plus tard, son fils fut héroïquement tombé au champ d'honneur, il lui fallut, quel que fût son amour pour les filles, beaux-fils et petits enfants qui lui restaient, peupler sa solitude, et c'est alors qu'il commença d'écrire. Les crayons français du

xvi^e siècle l'avaient toujours charmé ; de Chantilly à Saint-Pétersbourg, il parcourut l'Europe pour les rechercher et s'en fit l'historien averti. Puis les peintres modernes qui lui étaient le plus chers et que son ardeur, parfois brusquement combative, tenait particulièrement à honorer et à défendre, Corot d'abord, ensuite Delacroix, Millet, Jongkind, Daubigny, Manet, se



PORTRAIT DE ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON
D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE

« racontèrent » grâce à lui en d'excellentes monographies abondamment illustrées des clichés de son ami Yvon. Il entreprit de beaux albums des *Eglises de chez nous*, pieux hommage à son pays du Soissonnais qu'il allait avoir la douleur de voir ravager par l'ennemi, et au milieu de la guerre, ce fut un grand livre sur la *Cathédrale de Reims* qu'en septembre 1914 il avait été un des derniers d'entre nous à voir intacte et dont il écrivit hélas, une admirable nécrologie. Au lendemain de la paix, il résumait dans une

belle synthèse qui a paru dans le *Trésor de la France meurtrie* l'histoire des églises de la région « du Laonnais à la Brie » dont il connaissait chaque pierre. Et des travaux plus intimes l'absorbèrent, une sorte de Mémorial où il raconte l'histoire de sa famille, une étude sur les céramiques de sa mère, un touchant opuscule sur son fils Dominique, une histoire des archers du Tardenois dont il aimait les antiques traditions ; ces jours passés, après avoir mis la dernière main à un *Bonvin raconté par lui-même*, il ajoutait un supplément à ses « archers » et dimanche soir, il en écrivait l'ultime page. Quand le mot « Fin » eut été tracé, il se tourna vers celle qui durant tant d'années avait été l'amie et la confidente dévouée des siens et lui dit : « Et maintenant, je vais mourir. » Il nous quittait mardi matin.

Ces derniers mois avaient été douloureux pour lui ; son cœur, surmené par tant de chagrins, fonctionnait mal, et son activité supportait difficilement la contrainte de la maladie. Il avait encore eu pourtant, au crépuscule de la vie, quelques joies ; l'Académie des Beaux-Arts l'avait appelé à elle et il avait pris un plaisir très vif à ceindre sur son habit vert l'épée d'académicien qui avait été celle de son grand-père maternel, l'illustre chirurgien Nélaton ; en janvier, il avait été promu officier de la Légion d'Honneur et cette distinction, qui lui était bien due, ne l'avait pas laissé insensible. Une famille passionnément chérie l'entourait de son affection, ses amis de même, et beaucoup de ceux qu'avait obligés une charité inépuisable et toujours en éveil ; ces témoignages le soutenaient, mais le mal implacable devenait le plus fort. Il est mort debout, courageusement et sans faiblesse, nous laissant un grand exemple. Cet exemple demeurera au cœur de tous ceux qui l'ont connu et aimé, dans notre grande maison du Louvre notamment qui lui doit tant et où il ne comptait que des amis.

Laissez, Mesdames, le plus vieux d'entre eux, qui pendant près de soixante ans avait été le compagnon de votre père, qui avait su apprécier votre mère et qui se rappelle avec émotion vos grands-parents et jusqu'à vos arrière-grands-parents tant paternels que maternels, laissez-le vous dire le chagrin de tous devant cette tombe et la sympathie qui vous entoure.

RAYMOND KŒCHLIN

L'Administrateur-Gérant : CH. PETIT.

BOIS-COLOMBES — IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS.

L'EXPOSITION DE PASTELS FRANÇAIS DU XVII^e ET DU XVIII^e SIÈCLE



TOUTE l'histoire du pastel français au XVII^e et au XVIII^e siècle, c'est-à-dire à ses débuts et à son apogée, vient d'être brillamment évoquée en une exposition organisée à l'hôtel Charpentier par la Société des Amis du musée La Tour à Saint-Quentin. Récemment créée sous l'impulsion de l'un de nos amateurs d'art les plus avertis et les plus généreux, M. David Weil, cette Société s'est assigné une noble tâche : celle de reconstituer à Saint-Quentin le cadre qui convient à une collection unique comme celle des pastels de La Tour, soit dans un nouveau musée reconstruit sur l'emplacement de l'hôtel Lécuyer détruit pendant la guerre, soit dans un hôtel du XVIII^e siècle, épargné par les hostilités. Quelle que soit la solution adoptée — la seconde nous paraît souhaitable à tous égards — des fonds importants sont nécessaires. Pour les constituer, le Comité des Amis de La Tour a pensé, avec juste raison, qu'il n'était meilleur et plus sûr moyen que de faire appel à La Tour lui-même, à ses précurseurs, à ses émules, que de grouper, pour quelques semaines, quelques-unes de leurs œuvres les plus marquantes. Grâce à la bienveillance avec laquelle ses démarches ont été accueillies par les conservateurs de musées et par les collectionneurs de la France et de l'étranger, une incomparable sélection de pastels a été réunie¹, offrant à l'étude et à l'admiration des amateurs de cet art si essentiellement français, matière à émotion, à enseignement, à découvertes. Si

1. Le Catalogue raisonné de cette Exposition a été dressé par les soins de MM. Émile Dacier et Paul Ratouis de Limay. Il est précédé d'un avant-propos par M. Gaston Brière (Vancest éditeur).

cette exposition n'a pu faire oublier la triomphale manifestation des *Cent Pastels* qui consacra, en 1908, la maîtrise de La Tour, tout en établissant définitivement celle de Perronneau, du moins a-t-elle apporté un nombre important d'œuvres qui n'avaient jamais été exposées, à l'appui d'un programme plus vaste, puisqu'il avait réservé une place bien méritée à ces admirables précurseurs des La Tour et des Perronneau que furent Nanteuil et Vivien.

Il serait inexact, en effet, de croire que le XVIII^e siècle a inventé le pastel ; il l'a seulement adopté en le perfectionnant. Par leurs portraits aux trois crayons, les Clouet, les Dumonstier, les Lagneau avaient préparé la voie. Robert Nanteuil, né vers 1625, mort en 1678, continua leur tradition en l'élargissant. Nombre de ses portraits sont plus que des crayons rehaussés, sans avoir encore toute la richesse, toute la variété de couleurs des pastels du XVIII^e siècle, et c'est avec beaucoup de justesse que M. Bouvy, dans une excellente monographie de l'artiste¹, a écrit : « Entre la solennité un peu froide, la belle tenue un peu sèche du crayon du XVI^e siècle et l'allure mouvementée, la libre fantaisie, le décor pittoresque, le fondu et le velouté du pastel du XVIII^e siècle, Nanteuil tient le milieu ».

Un manuscrit que possède la bibliothèque Saint-Marc de Venise, écrit en partie par lui, en partie par son élève Domenico Tempesti de Fiesole, nous apprend comment Nanteuil exécutait un portrait en trois séances, comment, devançant La Tour de près d'un siècle, il toisait son modèle d'un premier regard, « et pénétrait son esprit, tout en causant, de l'ensemble de sa physionomie, observant ce que sa figure devait donner à son portrait suivant l'éclat ou la qualité du personnage » ; comment il classait ses crayons de pastel dans huit petites boîtes oblongues, étiquetées les unes : carnations, bouches, cheveux ; les autres demi-teinte, jaunes et bilieux, bruns et noirs. Au cours de la dernière séance, le peintre employait toutes les ressources de son esprit à animer son modèle, à le faire rire, « estimant que les yeux reflétaient le cœur et que les mouvements du corps décelaient le caractère ».

Nanteuil ne pouvait être mieux représenté à l'Exposition des Pastels que par ces trois portraits de *Madame de Sévigné*, de *Jean Dorieu* et de *Dominique de Ligny*, évêque de Meaux, prêtés par le musée Carnavalet et par le musée du Louvre, dans lesquels se trouvent réunies les meilleures qualités de ce peintre-graveur, disciple de Philippe de Champaigne, devant lequel posèrent les plus grands personnages du royaume.

De son contemporain Wallerant Vaillant (1623-1677), l'auteur de ce *Jeune dessinateur*, si proche de Chardin, récemment entré au Louvre, il n'était pas

1. *Le Portrait gravé et ses maîtres*. Nanteuil par Eugène Bouvy.

indifférent de montrer ce portrait de *Louis XIV jeune* (à M^{mes} la comtesse Jean de Montbron et Jacques Cochin), qui fait partie d'une série de cinq pastels dont les quatre autres représentent Anne d'Autriche, Marie-Thérèse, Eléonore de Gonzague et Marie-Anne d'Autriche, femme de Philippe IV, portrait qui s'apparente à certains crayons de Le Brun rehaussés de pastel.

Le lyonnais Vivien (1657-1734) ouvre la dynastie des pastellistes français du XVIII^e siècle, et il l'ouvre brillamment, plus de vingt ans avant le voyage de la Rosalba en France. Avec lui nous arrivons véritablement au pastel *intégral*, à une peinture entièrement faite avec les crayons colorés dont il emploie, en les mettant en pleine valeur, toutes les ressources, toutes les richesses de coloris. « La légèreté de sa main, écrit l'abbé de Fontenai¹, lui acquit une grande facilité dans ce genre de peinture et il fut un des premiers à peindre au pastel des portraits en pied, grands comme nature, dont la fraîcheur et la vérité étonnoient. Ce prodige nouveau fut extrêmement goûté; on ne croyoit qu'à peine ce que les yeux confirmoient; le coloris vigoureux de ces beaux morceaux faisoit douter s'ils étaient peints à l'huile ou au pastel ».

Vivien pourrait être appelé le Rigaud du pastel. Ses portraits encore empreints de solennité, de noblesse, atteignent par leur exécution franche, par l'harmonie de leur effet, à un grand caractère. Voyez le *Samuel Bernard*, signé : Vivien fecit 1699 (musée de Rouen); c'est assurément avec le



Cl. Archives phot.

PORTRAIT DE M^{me} DE SÉVIGNÉ

PAR ROBERT NANTEUIL

(Musée Carnavalet, Paris.)

1. *Dictionnaire des artistes* (1776).

Fénelon de la Pinacothèque de Munich et son portrait par lui-même prêté par la Galerie des Offices de Florence, l'un de ses chefs-d'œuvre ; voyez encore le portrait d'un historien (au 1^{er}-colonel de Bonnault) ou ce portrait d'artiste (musée du Louvre), quelle aisance et quelle autorité ! Le nombre des portraits que Vivien a exécutés est considérable. Le dictionnaire des artistes lyonnais de Vial et Audin en donne une liste imposante dans laquelle on relève, à côté de modèles royaux, les noms d'un grand nombre d'artistes célèbres.

En présence d'un œuvre aussi considérable, devant un talent de dessinateur et de coloriste aussi solide, comment expliquer que Rosalba Carriera ait été, et soit souvent, à l'heure actuelle, considérée comme l'initiatrice, ou tout au moins comme « l'animatrice » du pastel en France ? Les pastels les moins lymphatiques de la Vénitienne peuvent-ils soutenir la comparaison avec des portraits comme celui de Samuel Bernard ? Caprice de la mode et snobisme sans doute. Si l'on peut reprocher à Vivien d'être, parfois, un peu froid dans ses pastels, il n'en reste pas moins qu'il a été le plus remarquable et le plus direct précurseur des meilleurs pastellistes du XVIII^e siècle.

Entre Joseph Vivien et La Tour, Charles-Antoine Coypel tient une place importante. Si l'on omet souvent de le citer parmi les pastellistes, c'est que la trace d'un grand nombre de ses pastels est aujourd'hui perdue. Comme pastelliste il débutait au Salon du Louvre en 1725, l'année même où Vivien y paraissait pour la dernière fois. La gravure de Drevet a vulgarisé le portrait d'*Adrienne Lecouvreur* prêté par le comte Stanislas de Castellane. La célèbre actrice de la Comédie Française est vue dans le rôle de *Cornélie de la Mort de Pompée* ; debout, les yeux levés au ciel, drapée dans une tunique noire, elle porte sur son cœur l'urne contenant les cendres de son mari ; œuvre dont le charme tient à l'expression du modèle autant qu'à la fraîcheur du coloris. Dans son portrait peint par lui-même en 1734 « pour Philippe Coypel son frère et son ami qui plus est », Coypel s'est représenté dans un arrangement familier à Largillierre, en habit brun, un manteau rouge jeté sur l'épaule, la main gauche tenant un carton à dessin, la droite largement ouverte. Coypel a laissé de lui, cinq ans plus tard, un autre portrait au pastel, en buste seulement, qui se trouve au musée d'Orléans. Il excelle à rendre les habits de velours, les jabots et les engageantes de dentelles, les passementeries d'or. Son coloris est brillant mais toujours un peu sec. De son contemporain Nattier, l'Exposition de Pastels Français avait réuni plusieurs œuvres parmi lesquelles un *Louis de France, duc de Bourgogne* (à M. David Weill) et cette gracieuse « petite dame bleue » âgée de dix ans et dix mois, *Françoise Nicole Pineau*,

filles du sculpteur des Bâtiments du Roi, qui devint plus tard la femme de Moreau le Jeune (à M. H. Delaroche-Vernel). Un *Concert* de Raoux (à M. Bonzanigo), charmant de couleur, curieux d'effet, prouverait que cet artiste a, lui aussi, pratiqué le pastel à ses heures.

La grande salle de l'hôtel Charpentier était à peu près exclusivement réservée à La Tour et à Perronneau. Ainsi les deux rivaux s'affrontaient une fois de plus, l'un avec cinquante-six portraits, l'autre avec vingt-cinq seulement, parmi lesquels, de part et d'autre, nombre de chefs-d'œuvre. « Perro-nistes » et « Latouristes » eurent beau jeu de reprendre la polémique commencée à l'Exposition des Cent Pastels et de discuter des mérites de chacun et de la supériorité de l'un sur l'autre. Jamais, croyons-nous, les qualités très différentes de ces deux peintres ne sont plus manifestement apparues. D'un côté, chez Perronneau, une harmonie, une gamme de couleurs d'une surprenante variété, « le travail artiste, léger, spirituel », une franchise et une simplicité saisissantes ; de l'autre, l'œuvre d'un « machiniste merveilleux », d'un prestigieux animateur de la physionomie humaine, connaissant comme pas un le mécanisme d'un regard et d'un sourire, mais, en revanche, d'un coloriste plus systématique, plus arbitraire.

L'intérêt qui s'attache aux pastels de La Tour s'accroît encore, le plus souvent, de la qualité des modèles qui posèrent devant lui. On voyait à l'Exposition *Voltaire*, *J. J. Rousseau*, *Madame de Pompadour*, le *Maréchal de Saxe*, le *Maréchal de Belle-Isle*, le *Maréchal de Lowendal*, le *Président de*



Cl. Alinari.

PORTRAIT DE JOSEPH VIVIEN

PAR LUI-MÊME, 1699

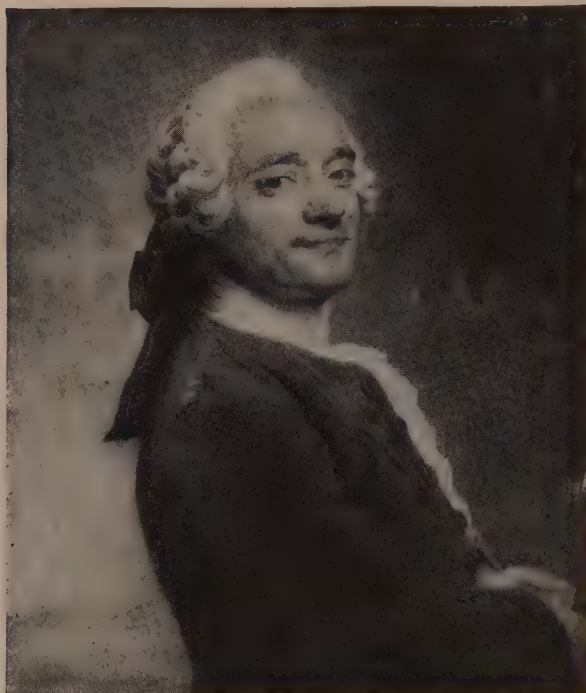
(Galerie des Offices, Florence.)

Rieux, Watelet, d'Alembert, d'autres encore ; tandis que, parmi les portraits de Perronneau, on ne rencontrait aucune de ces « têtes à médaille » auxquelles les *Mémoires* de Bachaumont accordaient exclusivement le droit de cité dans les Salons.

Réalisant le vœu jadis exprimé par Maurice Tourneux, deux portraits de La Tour exécutés à la même époque, l'un par l'artiste lui-même, l'autre par Perronneau avaient pu être rapprochés. Ce fut l'un des attraits et aussi

l'un des enseignements de cette exposition. Même attitude, même arrangement — vraisemblablement voulus — dans ces deux portraits, avec cette différence que l'un est tourné vers la droite, l'autre vers la gauche. Le buste est vu de profil, la tête de trois quarts, la veste s'ouvre sur un gilet d'où s'échappe un jabot de dentelle attaché à un tour de cou de linon blanc.

Le portrait de La Tour par lui-même (musée d'Amiens), est une magistrale et lumineuse symphonie en bleu, bleu du velours de l'habit, bleu du fond, traitée avec une virtuosité que le pastelliste a rarement dépassée. A ce



Cl. Archives phot.

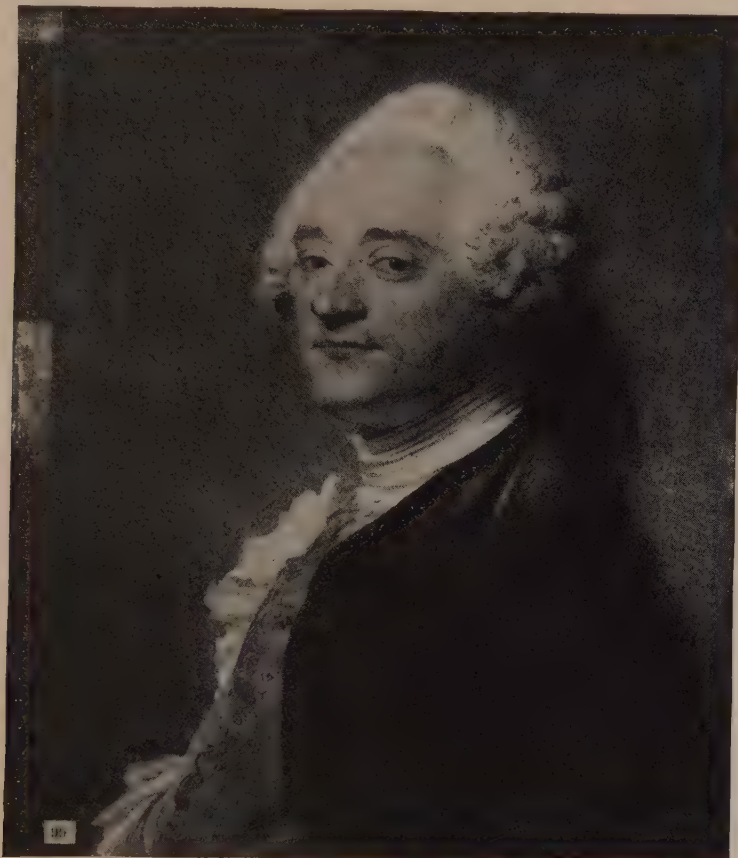
PORTRAIT DE LA TOUR, PAR LUI-MÊME

(Musée d'Amiens.)

portrait du peintre, plus qu'à aucun autre, s'appliquerait avec une particulière justesse, cette phrase des Goncourt : « Une vie de bonheur rit dans l'homme, pétille dans l'éclair de ses yeux bleus, palpite dans la sensualité de ses traits, sur ses lèvres minces, sur sa bouche railleuse, sur son masque d'ironique gaieté. »

Le portrait de La Tour par Perronneau, signé et daté de 1750, semble, à côté de celui du peintre par lui-même, traité dans un mode mineur. L'étonnante variété des noirs, noir du velours de l'habit, noir du catogan n'est égayée que par la note rose du gilet de brocart galonné d'or. Le visage

semble moins jeune, la physionomie plus maussade. Peut-être, malgré les exagérations tendancieuses, fréquentes chez les folliculaires de l'époque, faut-il voir tout de même un fond de vérité dans ce passage d'un livre du temps : *L'École de l'homme*, signalé par les Goncourt : « Prends ton temps pour te peindre, ambitieux Toural ; tu es en bonne humeur ; tes yeux



Cl. Bulloz.

PORTRAIT DE LA TOUR, PAR PERRONNEAU

(Musée La Tour, Saint-Quentin.)

brillent, tu as le teint clair et vif. Saisis le moment ; peins-toi. Une longue insomnie te rend aujourd'hui le visage terni, tu as la vue chargée par un cruel mal de tête, tu es bouffi, méconnaissable. Qu'attends-tu ? Peut-il y avoir un instant plus propre pour faire faire un portrait qui ne ressemble pas ? Ne l'échappe point, cours chez ton rival, aide encore l'occasion qui travaille contre lui : fais-toi peindre ; paye, et largement ».

La Tour s'est représenté tel qu'il voulait être vu, tel qu'il souhaitait que

ses traits passassent à la postérité. Perronneau l'a peint tel qu'il était physiquement et moralement.

Deux autres effigies de La Tour par lui-même étaient exposées à l'hôtel Charpentier : l'une (au comte de Polignac) datant de 1737, l'*Auteur qui rit*, apparaissant coiffé d'un bonnet noir, en costume d'atelier, dans l'encadrement d'une fenêtre et montrant du doigt un visiteur importun auquel il avait consigné sa porte, figurait déjà à l'Exposition de Cent Pastels ; l'autre, un masque de l'artiste vieilli, appartenant au musée du Louvre.

En 1741, La Tour « mettait » au Salon ce grandiose portrait du *Président de Rieux* « en robe rouge, assis dans un fauteuil, tenant un livre dont il va tourner les feuillets, avec les attributs qui composent un cabinet, comme bibliothèque, par-à-vent, table et un tapis de Turquie sous les pieds¹ », le plus grand pastel qui ait jamais été tenté, le plus prodigieux tour de force que sa maîtrise lui ait permis de réussir après un premier essai qu'il avait détruit, le jugeant mal venu. Ce portrait fut exécuté sur plusieurs feuilles découpées suivant les grandes lignes du modèle et fixées sur un canevas de toile soutenu par un châssis en bois. « C'est un ouvrage miraculeux, écrivait un critique du temps, c'est de la Saxe même, il n'est pas possible que ce soit du crayon ». Ne disait-on pas également que le cadre et la glace avaient coûté 50 louis !

Le président Gabriel Bernard de Rieux était le fils du financier Samuel Bernard dont Vivien a fait le portrait signalé plus haut. Depuis 1727, il exerçait la charge de président de la deuxième Chambre des Enquêtes du Parlement de Paris, fonctions qu'il remplit jusqu'à sa mort, le 13 décembre 1745.

L'Exposition des Pastels avait réuni — pour la dernière fois peut-être — les portraits du *Président* et de la *Présidente de Rieux* ainsi que celui de leur nièce *Gabrielle de La Fontaine Solare de la Boissière*, conservés pendant près de deux cents ans au château de Glisolles, en Normandie, dispersés maintenant. La *présidente de Rieux* (à M. Cognacq), exposée au Salon du Louvre de 1742, est représentée assise, en robe grise, garnie de ruchés bleus, tenant un masque, portrait gracieux, aux tonalités un peu sourdes. Quant au portrait de *Mademoiselle de La Fontaine Solare de la Boissière*, plus tard marquise de Sesmaisons, les coudes appuyés sur le rebord d'une fenêtre, les mains dans son manchon, portant une toilette « à la polonaise », c'est une œuvre pleine de vie, une physionomie intelligente et enjouée dans laquelle Saint-Simon aurait vu « le signe de l'esprit chez une femme de bon ton. » Même puissance d'expression dans la figure pensive de *Madame de*

1. Livret du Salon de 1771.



PORTRAIT DU NOTAIRE LAIDEGUIVE
partel, par La Tour
(Appartient à M. Wildenstein, Paris.)

Savalette, en robe rose (à M. David Weill). M. le baron Henri de Rothschild avait prêté le grand portrait de *Duval de l'Epinoy*, écuyer et conseiller-secrétaire du Roi, « ami de l'auteur », assis à sa table de travail, que Mariette considérait comme « le triomphe de la peinture en pastel ». La Tour s'est en effet surpassé, et dans l'exécution de la physionomie fine et un peu hautaine de son modèle, et dans celle, vraiment étonnante, de l'habit de moire grise, du gilet bleu, du jabot et des manchettes de dentelle. Le règlement des honoraires réclamés par le peintre faillit brouiller les deux amis. Semblables contestations se produisirent d'ailleurs pour le portrait de *Antoine-Gaspard de La Reynière* (à M. Edmond Porgès) et pour celui de sa femme dont La Tour réclamait 10 000 livres, prétentions qui furent réduites à 4 800 sur l'intervention de Silvestre et de Restout.

Si l'on a trop souvent occasion de déplorer l'exode à l'étranger de nos œuvres d'art, il est, en revanche, bien rare que l'on puisse signaler le retour des émigrées. Tel est le cas

cependant du portrait du *notaire Laideguive*, un portrait tout d'intimité, dans lequel La Tour a représenté son modèle en robe de chambre bleue, en bonnet de nuit, cerclé d'un serre-tête, familièrement assis de côté sur le bras de son fauteuil, tenant un livre ouvert, pastel qui passa vers 1860 dans une collection américaine et que M. Wildenstein a pu faire rentrer en France.

Le violoniste-compositeur *de Mondonville* et sa femme *Anne-Jeanne Boucon* se sont retrouvés à l'hôtel Charpentier. Le premier de ces portraits appartient au Musée municipal de Saint-Quentin où, par l'une de ces traditions dont il serait difficile de démontrer le bien-fondé, il a toujours



Cl. Archives phot.

PORTRAIT DE M^{re} DE GRAFFIGNY, PAR LATOUR
(Collection Chévrier-Marcille.)

passé pour une copie. L'histoire, et surtout la facture même du portrait permettent, croyons-nous, de rendre cette œuvre à La Tour. Ainsi que l'a montré M. André Tessier¹, La Tour avait gardé du portrait de Mondonville une réplique qui passa en 1812, à la vente faite au profit des diverses fondations instituées par lui à Saint-Quentin. Cette réplique fut acquise par l'expert Paillet chargé de la vente, et léguée en 1911 par ses descendants à la ville de Saint-Quentin. Il suffit d'examiner attentivement ce pastel pour se convaincre qu'il s'agit bien de cette œuvre du maître dont les critiques du Salon de 1747 admiraient « l'expression parlante » et « une flamme dans les yeux, où se voyait l'impatience de l'inspiration et le génie du musicien ».

Le portrait de *Madame de Mondonville* « appuyée sur un clavessin », de la collection Chévrier-Marcille, est également une réplique du pastel qui figura au Salon de 1753. On sait comment La Tour ayant accepté de faire — à prix d'ami — ce portrait pour 25 louis, en éleva la note à 1 200 livres, ne voulant faire aucune concession à des gens qui ne se rangeaient pas à son avis sur le compte des bouffons.

Par une attention délicate, les organisateurs de l'Exposition avaient placé côte à côte les portraits de *Watelet* (à M. Veil-Picard) et de *Marquerite Le Comte* (à M. Esmond), les spirituels et accueillants « meuniers » de ce Moulin-Joli qui était devenu le rendez-vous des artistes et des écrivains.

Bien d'autres pastels de La Tour mériteraient une mention particulière. Le cadre forcément restreint de cet article ne nous permet que de citer, entre autres, le *Maréchal et la Maréchale de Belle-Isle* (à M. Hirsch), le *Maréchal de Saxe* (à M. Pannier), l'*oculiste Demours* (à M^{me} de Saint-Senoch), *Madame de Graffigny* et le *Chevalier de La Tour*, demi-frère du peintre (à M. et M^{me} Chévrier-Marcille), le *graveur Schmidt* (à M. Veil-Picard), *François Dachery* et l'*abbé Huber*, appartenant au musée La Tour.

Que dire des préparations, des masques réunis dans une tribune ! Point n'est besoin à La Tour de toute la gamme des pastels pour faire vivre une tête : quelques coups de crayon noir, de sanguine, de blanc, jetés sur le papier d'une main nerveuse, telles sont ces synthèses de vie intense que les Goncourt ont joliment appelé « l'empoignement au premier coup d'une ressemblance », ces fascinantes évocations de *Mademoiselle Fel*, de *Mademoiselle Dangeville*, de *Madame Favart*, de *Restout*, de *Jullienne*, de *d'Alembert*, supérieures à beaucoup de ses pastels les plus achevés par leur sincérité qu'aucune retouche ultérieure n'a altérée.

Si La Tour exécutait souvent plusieurs « masques » de ses modèles,

1. *Revue musicale* (juillet 1926).

n'était-ce pas pour être à même de choisir entre eux celui qui lui paraissait le meilleur et pour l'adapter ensuite à une feuille plus grande sur laquelle il terminait le portrait ? Ce travail de réajustement est visible notamment sur les portraits de Duval de l'Epinoy, de la présidente de Rieux ainsi que sur ceux de Louis XV et de la Pompadour du musée du Louvre.

Contrairement à l'opinion de Diderot, l'art de La Tour était loin d'être spontané, le peintre, en faisant un portrait, n'était pas « tranquille et froid » et Bachaumont nous paraît relater l'exacte vérité quand il écrit dans des notes confidentielles adressées à quelque « virtuose » étranger : « Il se donne beaucoup de peine et ne se contente pas aisément, ce qui nuit beaucoup à ses portraits. Il ne sait pas s'arrêter à propos ; il cherche toujours à faire mieux qu'il n'a fait, d'où il arrive qu'à force de travailler et de tourmenter son ouvrage, souvent il le gâte. Il s'en dégoûte, l'efface et recommence, et souvent ce qu'il fait est moins bien que ce qu'il avait fait d'abord. » La Tour lui-même n'a-t-il pas écrit : « Mieux que bien est terrible ! On ne se corrige pas puisque j'ay tombé dans le cas plus de cent fois ! »

La supériorité de J. B. Perronneau sur La Tour, comme coloriste, était, nous l'avons dit, particulièrement frappante à l'hôtel Charpentier pour quiconque voulait comparer la technique des deux artistes. La richesse, de sa couleur, la souplesse de son modelé, son extrême sensibilité et aussi son dédain pour tout embellissement factice apparaissaient en pleine lumière dans les différents panneaux où ses œuvres étaient présentées et parfaite-



Cl. Chevojon.

PORTRAIT D'ENFANT, PAR PERRONNEAU

(A M. Louis Mayer.)

ment mises en valeur. Quel contraste à la fois heureux et imprévu de voir l'effigie de *Van Robais*, ce vieillard au front jaune, aux yeux enfoncés dans leur orbite, à la bouche démeublée, en habit de velours lie de vin aux tonalités ambrées, à côté des gracieuses frimousses de trois enfants, le premier portant une robe fourréau taillée sur un corps baleiné de damas bigarré bleu, jaune et rose (à M. Georges Dormeuil), le second en costume de hussard bleu (à M. A. Veil-Picard), le troisième — qui pourrait bien être le fils du peintre — aux yeux bleus espiègles, au minois éveillé, aux joues empourprées, en petite veste bleue, une œuvre délicieuse entre toutes, bien proche de Fragonard ! (à M. Louis Mayer).

Perronneau n'avait guère dépassé la trentaine quand il exécuta les portraits de *Madame Desfriches mère* (à M^{me} Ratouis de Limay), du *graveur Huquier* (à M. André Lazard) et du *comte de Bastard* (à M. David Weill). Comment n'être pas frappé de trouver dès ses premières œuvres une si parfaite connaissance de l'étude du visage humain et des ressources propres au pastel, une science aussi consommée du modelé ! Parlant du portrait de *Gabriel Huquier* en habit gris tourterelle, un des pastels les plus expressifs et les mieux venus qui se puissent voir, l'abbé Le Blanc, admirateur fervent de La Tour, écrivait dans son compte-rendu du Salon de 1747 : « On voit un portrait en pastel par un jeune homme nommé M. Perronneau qui est plein d'esprit et qui est d'une touche si vigoureuse et si hardie qu'on le prendrait pour être d'un maître consommé dans son Art. Que ne doit-on pas espérer de quelqu'un qui marque tant de talents dans ses premiers ouvrages ? »

Un autre pastel de Perronneau, datant de cette même année 1747, vaut l'effigie de Huquier, c'est le portrait du *comte de Bastard* (à M. David Weill), en buste, les yeux bleus, la bouche entr'ouverte, portant un habit de velours taupe, le gilet entr'ouvert sur un jabot de guipure, tenant son tricorne sous le bras gauche. M. Aicard avait prêté un très remarquable portrait d'homme signé : Peroneau, et daté 1748, en habit bleu de France à boutons de filigrane d'or sur un fond rompu d'or, personnage inconnu, offrant quelque ressemblance avec le portrait présumé de Perronneau par lui-même du musée de Tours.

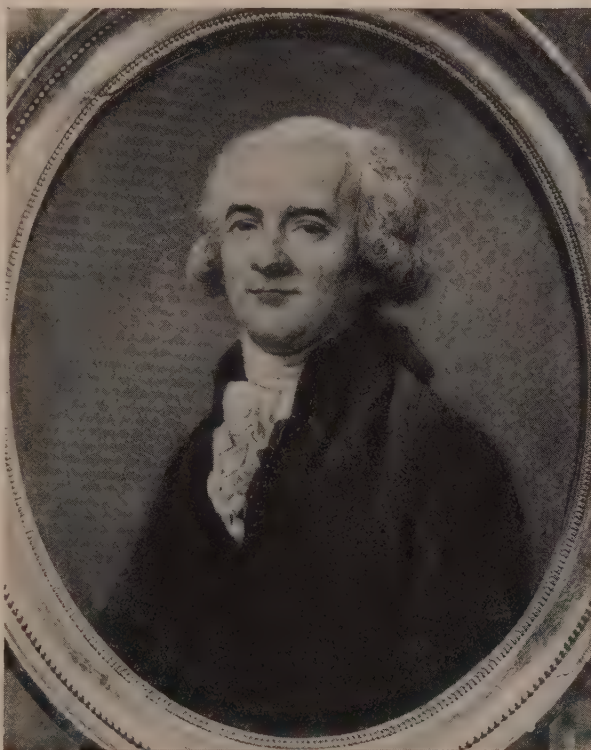
Trois portraits de l'année 1751, ceux du dessinateur *Aignan-Thomas Desfriches* (à M^{me} Ratouis de Limay), de *Chevotet* et de *Madame Chevotet* (musée d'Orléans) comptaient également parmi les pastels les plus vigoureux, les plus vivants que cette exposition nous ait montrés. L'amateur orléanais qui porte une robe de chambre de lampas bleu à ramages blancs et un foulard rayé de jaune et de bleu tient son carton à dessin rempli sans doute de ces paysages du Loiret qu'il excellait à dessiner sur son papier à tablette. Le regard hautain, un peu froid, *Jean-Michel Chevotet*, architecte du Roi, est

vêtu d'un habit de nuance lilas, d'un gilet de soie bleue à broderies d'or ; les variations les plus nuancées du bleu voisinent avec le mauve et trouvent leur complémentaire dans le teint bilieux du visage. Ce portrait et celui de *Madame Chevetot*, en robe bleue et en mantille noire, justifieraient à eux seuls ce jugement du peintre Besnard sur Perronneau : « Ses têtes, ses vêtements sont baignés de l'onde mouvante que créent autour d'eux la lumière et le reflet. Il perçoit les différences de matières. Le blanc d'un jabot est différent de celui des cheveux poudrés. Le visage a un ton, l'habit en a un autre dont la lumière se comporte autrement que celle du visage ».

En 1754, Perronneau s'acheminait une première fois vers la patrie de Rembrandt où il devait revenir souvent et mourir obscurément en 1783. Le portrait de *Jacob van Kretschmar*, seigneur de Wijk, Veen et Aalburg (à M. le Jonkheer van Kretschmar van Veen) en habit bleu, soutaché d'or, portant cuirasse, est signé : Perronneau peintre du Roy, en 1754, à La Haye. C'est également en Hollande que dut être peint, en 1761, le

portrait du *marquis de Puente-Fuerte*, ministre d'Espagne près des Etats Généraux des Provinces Unies (à M. Jules Strauss) dont Maurice Tournoux signalait l'existence et publiait la reproduction, en 1896, dans ses articles si documentés sur Perronneau parus dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Voyageant sans trêve, en France comme à l'étranger, Perronneau s'arrêta en 1759 à Lyon pour peindre le fabricant de soieries *Dutilleu*, en habit abricot (à M. G. Dormeuil), à Bordeaux, en 1760, où il trouvait dans la famille *Boyer* trois modèles, parmi lesquels le charmant *petit hussard bleu* (à M. Veil-Picard), à Orléans où il faisait, en 1766, un second portrait du



Cl. Archives phot.

PORTRAIT DE L.-P. MANUEL, PAR DUCREUX

(Musée de Versailles.)

bibliophile et amateur *Charles Le Normant du Coudray*, tenant un recueil d'estampes (à M. Cognacq), de nouveau à Bordeaux où il fixait les traits d'une jeune fille en corsage blanc décolleté, avec une écharpe de mousseline rose sur les épaules, pastel ovale appartenant au musée de Bordeaux et portant cette mention : « *Mademoiselle Corrégeolles*, la troisième, peinte par M. Perronneau de l'Académie de peinture, fait à Bordeaux au mois d'avril 1768. »

A côté du portrait de *Tassin de la Renardière* prêté par M^{me} Orosdi on eût aimé voir le portrait du même personnage, peint également par Perronneau, près de dix ans auparavant et qui, à l'Exposition des Cent Pastels, catalogué sous le titre de *l'Homme à la rose*, charma tous les yeux.

Entre Perronneau et Chardin, pastellistes, il existe des liens étroits de parenté artistique. L'un et l'autre connaissaient et pratiquaient la théorie des reflets; tous les deux surprenaient leurs modèles dans l'intimité de leurs foyers, d'où le caractère de vérité dont presque tous leurs portraits sont empreints.

Le bonhomme Chardin n'avait pas moins de 70 ans quand il essaya du pastel pour faire d'admirables études comme son propre portrait dessinant (à M. le baron Henri de Rothschild) et le portrait de sa femme, *Françoise-Marguerite Pouget* (musée du Louvre), chefs-d'œuvre d'expression et chefs-d'œuvre d'exécution, bien faits pour donner le plus éclatant démenti à ceux de ses contemporains qui avaient dit trop tôt, à l'instar de Diderot : « Chardin s'en va ! » Aucun pastelliste n'a poussé plus loin la science du modelé et celle de l'effet. Procédant par touches larges et brutales juxtaposées, il obtient une surprenante harmonie de consonances. Les pastels de Chardin couronnent dignement le suprême effort d'un artiste au soir de sa vie.

Il y a loin de l'art de Chardin à celui de Boucher; l'émotion et aussi la virtuosité que décèlent les pastels du premier ne se retrouvent pas dans ceux du second. Boucher apporta, dans ce genre de peinture, ses qualités de peintre et de dessinateur brillant autant qu'habile, mais quelque peu factice. On peut certainement compter parmi ses meilleurs pastels cette *Femme au manchon* (à M. David Weill) qui est une réplique du portrait peint sur carton appartenant au musée du Louvre.

Si Perronneau et Chardin ne semblent avoir formé aucun pastelliste, plusieurs peintres revendiquèrent le titre d'élève — et même d'unique élève — de La Tour. Parmi ceux-ci : Ducreux, Boze et M^{me} Labille-Guiard.

Joseph Ducreux était représenté par trois pastels : les portraits de l'écrivain et homme politique *Manuel* (musée de Versailles), d'un officier (à M. Cailleux) et l'un de ses nombreux portraits par lui-même (au baron A. de Fleury).

Peu d'artistes, en effet, ont laissé d'eux autant de portraits que Ducreux. Il ne craignit pas d'en exposer à plusieurs Salons consécutifs, ce qui lui valut de sévères et ironiques admonestations des critiques. L'un d'eux écrivait en 1798 dans le *Mercur*e : « Quoi, vous aimés que ce bel art, égalé à la poésie par Horace, soit avili jusqu'à représenter un homme tantôt bâillant, tantôt faisant la nique aux spectateurs ! Si cela est du naturel et que l'on recherche cette sorte de naturel, je ne vois pas où s'arrêtera le citoyen Ducreux et je ne voudrais pas assurer qu'il ne s'offrit au public satisfaisant des besoins plus secrets que celui de bâiller... » Malgré cette manie de l'« autoportrait » on ne peut refuser à Ducreux de solides qualités de dessin, de modelé, fruit des leçons de La Tour. Ses pastels — et en particulier ses portraits par lui-même — ont une remarquable intensité de vie.

Entre la carrière de Ducreux et celle de Boze, il existe de frappantes analogies. Au point de vue de la supériorité du talent, nous n'hésitons

pas à faire pencher la balance du côté de Ducreux. Boze manque à la fois de force et de souplesse et il donne trop souvent au visage de ses modèles des tons briquetés peu seyants. Le portrait de *Madame Boze*, sa femme, prêté par le musée du Louvre, est l'une de ses œuvres qui trahissent le moins ses défauts.

M^{me} Labille-Guiard est sans contredit la plus grande figure féminine du pastel français au XVIII^e siècle. Il est assez difficile de déterminer quelle fut l'influence de La Tour dans la formation de son talent et quelle fut celle du peintre Vincent. A La Tour, elle pourrait devoir ces qualités viriles de



Cl. Archives phot.

PORTAIT DE M^{me} COUTARD, PAR VALADE

(A M. Maurice Fenaille.)

dessin et de modelé que révèlent la plupart de ses pastels, qualités qui n'excluent pas une délicatesse de coloris des plus séduisantes. Des portraits comme ceux de *Madame Clodion*, née Pajou (à M. le baron Pierre de Gunzbourg), de *Vincent*, en habit abricot et de *Bachelier*, en habit gris d'argent, récemment remis en honneur au musée du Louvre, se distinguent, suivant les termes d'un critique du Salon de 1783, par « un beau ton de couleur, un dessin correct et de bon goût autant que par une touche ferme et hardie qui paroît être au-dessus de son sexe »¹. Marie-Gabrielle Capet fut certainement l'une de ses meilleures élèves. Le très vigoureux portrait de *Marie-Joseph Chénier* (à M. David Weill), fait honneur à la fois au maître et à l'élève.

Même si elle eût été plus largement représentée à l'Exposition, M^{me} Vigée Le Brun aurait pu difficilement, comme pastelliste, soutenir la comparaison avec M^{me} Laille-Guiard. Entre les deux académiciennes il exista une rivalité analogue à celle qui sépara Perronneau et La Tour. Forte des appuis de la Cour, sachant à merveille tirer parti de la séduction de son talent, M^{me} Le Brun parvint à éclipser partiellement une rivale dont la vie fut infiniment moins heureuse. A Vienne où elle résida de 1793 à 1795 elle fit vingt-quatre portraits au pastel; elle indique, d'autre part, dans ses *Mémoires* qu'elle profita de son séjour en Suisse pour peindre près de cent paysages au pastel, paysages dont le sort nous est aujourd'hui inconnu. Son art, dans lequel transparait l'influence de Greuze, est gracieux, mais souvent superficiel.

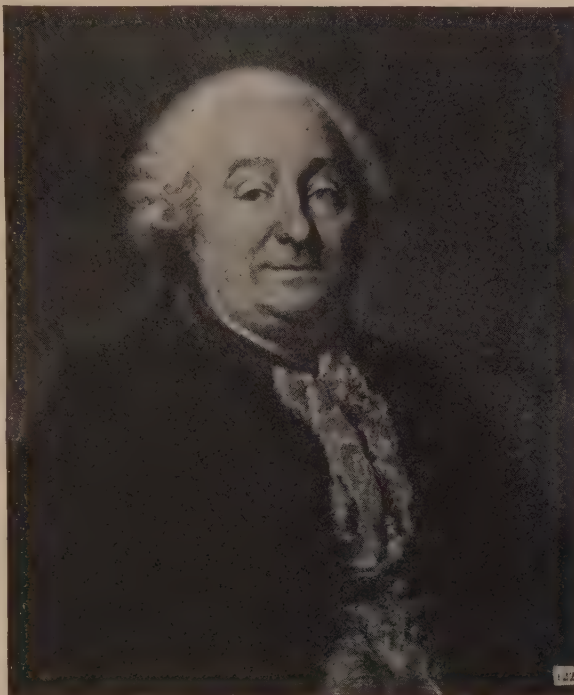
D'une autre femme académicienne, Marie-Suzanne Giroust qui épousa le peintre suédois Roslin, un portrait d'inconnu, daté de 1770 (à la comtesse de Champfeu) et un portrait présumé de *Madame Hubert Robert* (à M. Veil-Picard) témoignaient en faveur d'une artiste au talent de laquelle Diderot rendit plus d'une fois hommage. Le redoutable « salonnier » du xviii^e siècle fut beaucoup moins bienveillant à l'égard de Jean Valade qui, écrivait-il, « n'est pas un peintre pauvre, mais un bien pauvre peintre parce qu'on ne saurait faire deux métiers à la fois »². Cependant, le charmant portrait de *Madame Coutard*, exposé au Salon de 1763 (à M. Maurice Fenaille) et les deux portraits de *Théodore Lacroix* et de *Madame Lacroix avec sa fille* (à M. Roger Braun) prouvent combien cette partialité de Diderot fut excessive. Valade n'a évidemment ni la puissance d'expression d'un La Tour, ni la variété de coloris d'un Perronneau; il mérite cependant une place des plus honorables parmi les pastellistes du xviii^e siècle. On pourrait en dire autant de Nicolas Loir, auteur du pastel sur cuivre représentant le peintre *Belle*

1. *Apelle au Salon*.

2. *Salon de 1769*.

(musée du Louvre), de Simon-Bernard Le Noir, peintre de S. A. le prince de Condé, qui semble avoir subi l'influence de Perronneau, de Regnault, artiste dont la biographie est mal connue, mais dont un portrait d'homme (au baron Leonino) attirait particulièrement l'attention par la virtuosité toute « latourienne » de sa facture.

Les artisans du pastel ont été légion au XVIII^e siècle, les uns se servant exclusivement — ou presque — des crayons colorés, les autres, peintres, miniaturistes, graveurs n'y touchant qu'à leurs heures, peuplant à eux tous, avec une fécondité insoupçonnée, palais princiers et demeures bourgeoises de centaines et même de milliers de portraits solennels ou familiers. A l'aristocratie du pastel, aux La Tour, aux Perronneau, aux Charadin, aux Ducreux, le jeu des attributions hasardeuses — sincères ou tendancieuses — a peu à peu annexé une partie de l'œuvre de leurs disciples ou de leurs émules. « Le temps n'est pas loin, écrivait Maurice Tournieux, où tout pastel était de La Tour, de même que le moindre dessus de porte évoquait le nom de Watteau ». Et cependant,



Cl. Chevojon.

PORTRAIT D'HOMME, PAR REGNAULT

(A M. le baron E. Léonino.)

nombre de ces maîtres moins connus méritent de n'être pas éclipsés par la renommée de maîtres qu'ils ont parfois égalés ou dont ils se sont tout au moins approchés. Aussi les organisateurs de l'Exposition des Pastels avaient-ils été bien inspirés en réservant une place à quelques-uns d'entre eux, membres pour la plupart de l'Académie de Saint-Luc, à Pierre Allais, à Bernard, à Davesne, au miniaturiste Bornet dont le portrait de femme âgée, en corsage mauve (à M^{me} Thalmann), prouve qu'il fut également un excellent pastelliste, à Berjon, à Hoin, à M^{me} Favart, élève de Bachelier, auteur d'un très vivant et très expressif portrait de *Charles-Simon Favart*

composant sa comédie de *l'Anglais à Bordeaux* (à M. Henry Pannier).

Les paysagistes étaient représentés par J. B. Oudry et Pillement qui, avec M^{me} Vigée Le Brun, ont été à peu près les seuls artistes du XVIII^e siècle peignant le paysage au pastel.

Enfin, cette admirable revue du pastel se terminait avec Sergent-Marceau et Prud'hon. Dans l'œuvre du graveur Sergent, dit Sergent-Marceau, un pastel est assez inattendu. L'artiste dut cependant apporter une particulière ferveur à l'exécution de ce portrait d'*Elmira Marceau* lisant une lettre à la lueur d'une chandelle (musée de Chartres), cette Elmira dont la vie fut si étroitement liée à la sienne. En 1779, à l'époque où fut peint ce portrait, elle était mariée à Champion de Cernel, procureur du Roi à Chartres. Sergent lui apprit à graver ; il devait l'épouser en 1795, après son divorce.

C'est en Franche-Comté, à Rigný, que Prud'hon, pendant l'année 1791, exécuta le plus grand nombre des portraits au pastel qu'il a laissés. L'étude d'après nature pour le portrait de l'impératrice Joséphine exécuté en 1805 (à M. David Weill), montre quelle vie, quel esprit il savait donner à ses figures avec les moyens les plus simples d'un travail hâtif mais magistral.

Avec les dernières années du XVIII^e siècle, la vogue du pastel devait s'éteindre pour faire place à la miniature. Aux La Tour, aux Perronneau, aux Chardin succèdent les Sicardi, les Isabey, les Le Gay, les Guérin. « On parlera de La Tour, mais on verra Chardin, écrivait Diderot. O La Tour ! *Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris !* » A quoi l'abbé Le Blanc répliquait : « J'ose encore dire hardiment que les portraits au pastel de M. de La Tour ont un avantage considérable sur ceux qui sont peints à l'huile. C'est qu'ils ne changeront pas. L'huile noircit avec le tems et ternit l'éclat des plus belles couleurs... Le vernis de M. de La Tour, dont j'ai parlé, en fixe la durée sans en altérer la fleur. Ce coloris si fort et si vrai qu'il donne à tous ses portraits sera toujours le même. Ses ouvrages dureront autant que les choses humaines peuvent durer. » L'Exposition des Pastels nous a procuré la joie — ce ne fut pas la moindre — de constater que, dans l'ensemble, l'optimisme de l'abbé Le Blanc l'emporte, encore à l'heure actuelle, sur le pessimisme de Diderot. Deux siècles ont passé sur ces pastels de Vivien, de Coypel, deux siècles se sont écoulés, à un lustre près, depuis que La Tour et Perronneau ont peint leurs meilleurs portraits. N'en déplaise aux mânes de Diderot, ils ont, pour la plupart, résisté aux coups de l'aile du Temps et nous avons pu en admirer et la fraîcheur et les lumineuses couleurs qui sont celles de la vie.



LE SOLDAT DU DROIT, PAR M. ALEXANDRE DESCATOIRE

(Société des Artistes français.)

LES SALONS DE 1927

II. — LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS LE SALON DES TUILERIES

LE Salon des Artistes Français, dont les origines remontent à 1673, a la force des vieilles maisons. Il a subi toutes les attaques ; il en faudrait beaucoup plus encore pour l'ébranler. C'est le grand Salon pour le public, qui trouve ici, à la portée de son entendement, toutes les variétés d'émotion, même celle, au début de Juin, de lire sur de petites pancartes la série des médailles et mentions.

Mais, tout en respectant les goûts d'autrui et ce bon sens de la foule qu'on a tendance à dédaigner, je ne tiendrai compte ni du suffrage universel, ni des élus. On peut regretter que les soucis matériels, que le désir de vendre modifient trop souvent la ligne de conduite des artistes. Il est plus déplorable de les voir poursuivre une récompense en guise de rêve.

La Société des Artistes Français, riche matériellement par le nombre de ses adhérents, est anémiée par ce même nombre ; il provoque fatalement la chute de la qualité. Par ailleurs la méthode de recrutement des membres du jury favorise les talents médiocres et éloigne les novateurs.

Mais tout système humain, alors même qu'il semble parfait dans son principe est sujet aux pires erreurs. En parlant de la faiblesse constitutive des Artistes Français, je sais que, dans le sein même de cette société, de nombreux membres, déjà convaincus, ne me contrediront pas. Chaque méthode a son point vulnérable. De plus, s'il est vrai que de tous les Salons, celui des Artistes Français reste le plus difficilement ouvert aux talents audacieux, il faut tout de suite dire qu'un peu d'air est entré actuellement dans la maison. C'est le résultat de grands efforts de la part d'un groupe d'artistes. Applaudissons-les pour leur courage et souhaitons que leur persévérance triomphe. Ici comme ailleurs, le fardeau des situations acquises est lourd. Il semble même particulièrement encombrant, et l'on est vraiment lassé par la vue ininterrompue de toiles inutilement grandes, où sont brossés des sujets qui gagneraient à être traités en petit, voire même à n'être pas traités du tout. L'historiette peinte est vraiment intolérable grandeur nature. On passe devant ces toiles, car elles ne comptent pas. Il est plus pénible de s'arrêter devant les œuvres qui ont l'air de compter, qui sont scolairement « bien faites », mais qui trahissent, à l'examen, l'indigence de la pensée et l'absence d'étincelle.

Mais n'ai-je point écrit dans un précédent article qu'un Salon est fait de quelques hommes de valeur ? Parlons donc de ceux-là, et ne voyons en eux que leur qualité d'art, sans nous demander si leur talent est à la mode. Malheur à ceux qui sont trop à la mode, car ils portent en eux le germe de leur propre destruction. Un véritable artiste est en dehors et au-dessus des engouements du jour.

J'avais été frappé l'année dernière au Salon des Artistes Français, par un paysage de Willaume, s'apparentant à Old Crome et Constable. C'était une œuvre sobre et forte, l'une des plus remarquables parmi toutes les toiles exposées. Instinctivement je recherchai le même auteur cette année. Je n'ai pas retrouvé dans ses deux envois des qualités aussi exceptionnelles, mais la vision est fine et le métier sûr.

Les cubistes prétendent avoir retrouvé le sens de la construction. Cette affirmation serait sans doute à prouver d'une façon concrète, mais si, à force de crier : « Construction, construction », les cubistes ont aidé à faire aimer des qualités qu'ils ne possèdent pas toujours, et que d'autres possédaient avant eux, tout est bien. Quelle que soit l'origine du mouvement, nous constatons, et nous en sommes ravis, que l'étude des volumes, des arabesques, des plans, si chère à Poussin, à Claude Lorrain et à Corot rentre en faveur.

Ne commettons pourtant pas la faute de retirer notre estime aux qualités si délicates d'un Quost, d'un Montézin ou d'un Désiré Lucas. Ce sont des

peintres qui représentent actuellement un point d'aboutissement ; ils ne sauraient faire école. En revanche, constatons la nouvelle étape franchie, en regardant l'envoi de Ventrillon-Horber, un jeune auquel il faut faire crédit, et dont la vue de *Montigny* manque sans doute de souplesse et



LE FILS, PAR M. JEAN-PIERRE LAURENS

(Société des Artistes français.)

d'expérience, mais témoigne d'une sève débordante. Je citerai encore Moréteau qui regarde peut-être un peu trop Balande, Lucien-Victor Delpy, Camille Barthélémy, avec sa vue des Ardennes, Clamens, un tout jeune, dont la colline en espalier est très intelligemment notée, Montagné et Maurice Rieunier qui tous deux interprètent avec sincérité cet admirable pays de Vaucluse. Je reparlerai, à propos du Salon des Tuileries

d'André Strauss, un de nos meilleurs paysagistes. Je dois signaler tout particulièrement les envois de Jourdan et de Grosjean. Ce dernier, dans une vue de *l'Ain au pont de la Pile* allie savamment la solidité et la délicatesse. Cette toile fait penser un peu à Guigou ; or nous nous apercevrons bientôt que Guigou était un maître. Ce sont plutôt des qualités cézanniennes que nous trouvons chez Jourdan. De grandes masses synthétiques, une



SAINT MARTIN, PAR M. PAUL-ALBERT LAURENS

(Société des Artistes français.)

construction solide, un peu sculpturale, une couleur vibrante, font de Jourdan un peintre de premier ordre.

Ce retour à la solidité, à la logique, à la tradition classique, dirai-je, ne se révèle pas seulement chez les quelques bons paysagistes que je viens de citer. C'est un mouvement d'ensemble qui gagne du terrain dans toutes les manifestations artistiques. Il est un peu lent à se faire sentir au Salon des Artistes Français où l'on semble attendre volontiers que les novateurs aient fait leurs preuves ailleurs. Pourtant quel bel exemple de fermeté et de conscience donne un Pierre Laurens avec le *Portrait du fils*, comme aussi son frère Paul-Albert dans son *Saint Martin*. Ces deux artistes ont

longtemps cherché leur voie et nous ne saurions leur en faire un reproche ; il leur arrive maintenant de se rencontrer singulièrement ; mais, après tout, les frères Le Nain se confondent parfois, et n'en représentent pas moins une firme magnifique. L'art des frères Laurens ne triche pas. S'il plaît, ce n'est point à l'aide d'artifices. Son charme vient de ce que de tant de volonté, de tant de rigueur dans l'observation, se dégage une impression de vérité dont nous avons tous ardemment besoin. Pour lutter contre les manifestations d'esthétique agressives où la laideur et l'escamotage de la difficulté sont des gages de succès, ils se servent d'arguments d'une impitoyable sincérité, et il arrive ce qui devait arriver : eux aussi connaissent le succès.

Plusieurs peintres témoignent par leurs envois l'intérêt que l'on attache ici comme à la Nationale à la qualité du dessin. Guillonnet, dont nous connaissons de si brillantes pages, n'est représenté que par deux portraits au fusain repris en brun à l'essence, suivant un procédé qui lui est particulier. Il nous donne ainsi l'essentiel de sa vision ;

nous n'éprouvons aucun besoin de couleur pour compléter ces œuvres solides. D'ailleurs, Guillonnet est un dessinateur remarquable et ses seuls croquis suffiraient à le classer parmi les artistes de race.

On a eu la pieuse pensée d'exposer, de Déchenaud, un beau portrait du graveur Dézarrois. Cette toile est certainement l'une des plus représentatives du talent sobre et profond de l'artiste disparu. Il est dommage que l'on n'ait pas rapproché davantage de cette toile le portrait au burin que le graveur Dézarrois fit de son regretté ami. *Le portrait de Madame la duchesse*



Phot. Vizzavona.

PORTRAIT, PAR M. ALBERT LORIENT

(Société des Artistes français.)

de B... est l'un des plus importants qu'ait exposés Marcel Baschet. Ses dimensions sont exceptionnelles pour un pastel, bien que nous connaissions, au XVIII^e siècle, quelques glorieux précédents. D'ailleurs, ce n'est point un compliment à faire à un artiste que de parler des difficultés vaincues ou de la fatigue surmontée; ce qui compte davantage, c'est le résultat : ici, il est excellent. Et comme il est reposant de pouvoir regarder, pour y découvrir toujours de nouvelles manifestations de la pensée, une œuvre bien



BAIGNADE DE CHEVAUX, PAR M. PLANTEY

(Société des Artistes français.)

composée et dont la calme majesté complète exactement les qualités de psychologue qui ont présidé à l'interprétation de la tête.

Psychologue aussi, mélancolique et profond, tel est Lorient. Il ne cherche nullement à éblouir : il fait plus, il émeut. Les deux portraits qu'il expose sont d'un peintre et d'un observateur. La tête de femme de profil est un des plus beaux morceaux du Salon, l'un des rares qu'on imagine volontiers dans un musée.

Je désire mentionner aussi l'heureux équilibre des lignes et des couleurs dans le double portrait peint par Olmer, les toiles largement brossées de Stoenesco, de John da Costa, de M^{lle} Zinkeisen, la silhouette un peu

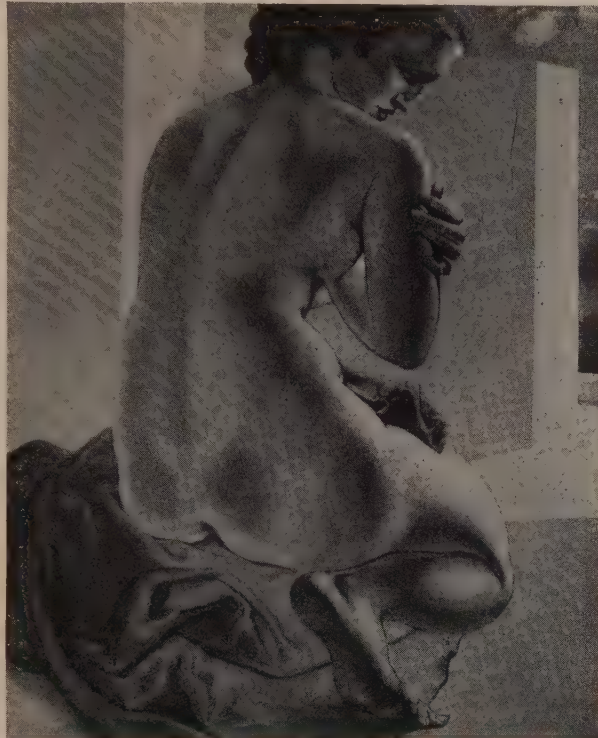
sèche mais fort bien établie de Serveau et le portrait très vivant de *Mademoiselle Jehanne d'Orliac* par Humbert, qui, dans cette toile brillante, fait preuve d'une grande jeunesse artistique.

Les scènes de genre sont innombrables ici, qui vont de la composition d'histoire au simple fait divers, mais un très petit nombre de ces toiles font figure d'œuvres véritables. J'ai dit tout le bien que je pensais de Paul-Albert Laurens à propos de son *Saint Martin*. Ce sont d'autres recherches et d'autres qualités par quoi Fouqueray, souple, coloriste, fougueux, donne l'impression du mouvement et de la vie dans de grandes pages traitées avec la liberté de pochades.

C'est également avec un métier très large que s'exprime Dabat dans sa toile de *Ghardaïa*, et Plantey dans *La baignade des chevaux*. Ce sont enfin des observations solides que celles de Gustave Pierre dont l'art est un exemple de haute probité.

Je voudrais parler comme il convient des envois intéressants d'Hoffbauer, de Devambez ; je voudrais aussi pouvoir aimer le

grand triptyque d'Henri Martin. Les *Vendanges* rappellent les *Faucheurs*, que nous avons vus au Salon, il y a quelques vingt ans, et revus à Toulouse. J'ai toujours été gêné, dans l'œuvre importante d'Henri Martin, par sa facture empruntée aux impressionnistes et transformée en formule à l'usage du grand public. Du moins le résultat était-il atteint dans les *Faucheurs*, et nous ressentions une certaine impression de chaleur et de lumière. Dans les *Vendanges*, la formule seule subsiste, et le divisionnisme des tons n'a plus de raison d'être, puisqu'il aboutit, malgré des rouges et des jaunes violents, à une couleur froide, à une atmosphère inerte. Il faudrait vraiment n'avoir jamais observé



Phot. Vizzavona.

PUDEUR, PAR M. RIGAL

(Société des Artistes français.)

la solide armature et les jeux de lumière d'un pays comme le Lot, pour n'être pas gêné par un tel contresens. Cependant je ne veux pas être paradoxal et dénier de parti pris à Henri Martin les dons réels qu'il possède : je me souviens d'études d'après nature où, le souci de la facture passant au second plan, l'attention n'était retenue que par l'accent de l'émotion directe.

Quelques bonnes natures mortes, quelques bons intérieurs ; Bompart, Grün, Corlin, Emile Domergue d'un côté ; Sabatté, M^{lle} Le Vavas seur, de Joncières de l'autre, avec, en outre, une petite toile d'Adan : *L'Atelier*, d'une qualité exceptionnelle. Quelques nus à retenir, parmi la multitude des nus exposés. L'art du président Paul Chabas est fait tout entier d'éléments qui expriment la grâce. A notre époque, c'est un anachronisme. Devant tant de limpidité, de clarté et de tendres harmonies on s'arrête, reposé. Bricard se plaît aussi aux recherches des gammes les plus subtiles, tandis que Descoulès, dans sa *Mauresque au travail* étale largement de vibrantes couleurs.

On a fait un succès à Biloul en lui donnant la médaille d'honneur, et c'est très bien ainsi. Biloul expose depuis bien des années des nus semblables à eux-mêmes. La couleur lumineuse est quelque peu vénitienne, la pâte est généreuse, les contours plus cotonneux qu'enveloppés. Est-ce beaucoup plus que de l'excellent travail, je n'en suis pas certain. Quelle regrettable idée a eu ce bon peintre de mettre au fond de son tableau la copie d'un nu célèbre de Titien. On est gêné d'abord que cette interprétation soit si peu évocatrice avec une tête si peu dans le caractère de l'original. On est gêné surtout d'un rapprochement que nécessairement nous sommes appelés à faire, et qui, partant de données semblables, prouve qu'il ne faut pas imiter un maître inimitable.

Le nu de Rigal : *Pudeur* est lui aussi italianisant. La mise en page, le style du dessin, le profil sculptural font penser à l'Ecole romaine. On ne saurait dire cependant que cette œuvre n'a pas une allure moderne et nous devons beaucoup espérer d'un artiste qui s'exprime avec une telle autorité.

Le grand hall de la sculpture est assez décevant. A-t-on eu de la peine à remplir un tel vaisseau, et peut-on expliquer ainsi le mince intérêt de cette multitudes de plâtres ?

Nous y rencontrons cependant des artistes dont la réputation est établie sur une longue suite de succès : Injalbert, Denys Puech, Alfred Gasq. Nous voyons un buste de jeune fille au délicat modelé de Paul Landowski ; l'artiste expose aussi l'effigie du professeur Appert. De M^{lle} Denise Chénol : un *Pêcheur attaqué par une pieuvre*, bas-relief intelligemment composé en vue d'une gravure en médaille. La même artiste nous montre une autre forme de son talent avec un buste de bronze d'une belle construction. Nous connaissions déjà le projet de René Baudichon pour l'épée de François

Sicard et nous sommes heureux de voir que la matière a bien rendu tout ce que faisait espérer la composition. Voici l'envoi de Sicard lui-même: *Le Poilu*, groupe de pierre important, tout de sobriété dans les lignes et de noblesse dans le sentiment. Real del Sarte dans sa *Jeanne d'Arc* s'exprime par grands plans et cette statue s'adapterait parfaitement à un motif d'architecture.

Il est regrettable que Marcel Loyau n'ait pu exposer qu'un petit



PIERROT JALOUX, PAR M. JEAN COTTENET

(Salon des Tuileries.)

fragment de la grande fontaine qui lui est commandée par les Etats-Unis. Je parle d'un « petit fragment », alors qu'il s'agit d'énormes chevaux marins, ingénieusement conçus. Pour en comprendre toute la portée décorative, il ne faut pas les séparer de leur ensemble, il faut imaginer aussi la longue trajectoire des jets d'eau qu'ils lanceront ; mais tels que nous les voyons, nous en apprécions hautement l'audacieuse exécution.

J'ai l'impression que Claude Grange est l'un de nos sculpteurs actuels qui resteront le plus sûrement. Il a merveilleusement compris la plastique grecque. Ses pierres taillées, aux formes pleines, aux indications larges,

trionphent en plein air, et c'est bien là l'épreuve la plus redoutable. Je citerai enfin les monuments aux Morts d'Octobre, de Dubois et *Le Soldat du droit* de Descatoire, œuvre émouvante entre toutes, œuvre aussi d'un grand artiste et qui est l'honneur du Salon.

La Société des Artistes Français a organisé en outre une importante rétrospective de Carpeaux à propos du centenaire de sa naissance. Tout ce que nous voyons ici a été commenté depuis de longues années ;



PORT, PAR M. R.-C. QUESNEL

(Salon des Tuileries.)

il me paraîtrait déplacé d'ajouter une appréciation hâtive aux longues études qui en ont déjà été faites. Nous ne pouvons que nous découvrir devant l'œuvre de cet artiste admirable.

*
* *

Il y aurait beaucoup à dire sur le Salon des Tuileries.

A sa fondation, il annonce à grand tapage son intention de sélection. En cinq ans, avec une ardeur tenace, il parvient à se créer une situation privilégiée dans la presse et dans le public. Il séduit les artistes par un mode de

recrutement sur invitations, qui remplace en apparence fort avantageusement le système des jurys.

Réunissant des étoiles de tous les partis, artistes officiels ou indépendants, mondialement connus et recherchés, il n'a aucune peine à rassembler autour d'eux une clientèle nombreuse.

Enfin il ouvre ses portes en 1923, à un bon moment, alors que les esprits lassés des recherches désuètes, trop en honneur aux



GELÉE BLANCHE, PAR M. LOUIS JOURDAN

(Société des Artistes français.)

Salons du Printemps, lassés des redites extrémistes souvent transformées en formules au Salon d'Automne et aux Indépendants, aspiraient à plus d'ordre, à un classement des valeurs, en un mot, à une sélection.

Libre dans ses choix (n'est-ce pas la raison même de son existence), ne trainant pas derrière lui de poids morts puisqu'il est tout jeune encore, bien qu'ayant pu prendre, en cinq ans, pleinement conscience de lui-même, très secondé par les journaux, les revues d'art, et par une presse orale des plus habiles, il a le devoir de nous donner beaucoup. Mais nous avons le droit de lui demander au moins autant. Et certes, en parcourant la longue suite de ses cinquante doubles salles, nous aurons à noter nombre de toiles intéres-

santes et plusieurs admirables sculptures. Mais après avoir regardé les deux mille six cent trente-neuf numéros de son catalogue, aurons-nous, en toute sincérité, une impression de sélection ? Aurons-nous, la sensation que c'est, ici, très différent d'ailleurs, que les inutilités, les médiocrités ont été résolument écartées, qu'il n'y a plus au mur de peintures d'amateurs ou de disciples trop dociles, qu'une idée directrice enfin domine ce Salon ? Pour tout



Phot. Vizzavona.

LES ROCHERS DE CORTE, PAR M. ANDRÉ STRAUSS

(Salon des Tuileries.)

dire, le vieux refrain de M^{me} Angot ne viendra-t-il pas chanter involontairement à nos oreilles :

C'était pas la peine assurément
De changer de gouvernement...

Il a été beaucoup question cette année, à propos des Salons, de la nécessité de se « réadapter » en passant de l'un à l'autre.

Or, quand nous traversons la Grande Galerie, au Louvre, venant de la Salle Lacaze et de la Salle des David, nous arrivons aux Italiens

avec encore le tout frais souvenir du *Gilles* de Watteau, des Chardin ou du portrait de *Madame Récamier*. Cela ne nous empêche pas d'admirer ensuite les Espagnols, les Flamands, puis les Hollandais, et, que je sache, sans travail préalable de réadaptation. Nous n'en avons pas besoin davantage dans la Salle des États, quand notre œil passe, tour à tour d'Ingres à Delacroix, à Courbet, à Manet. Il semble qu'on ait voulu, au contraire, montrer ici comment le temps, cet admirable crible et ce pacificateur des éphémères querelles, donne aux belles œuvres, même les plus différentes, une certaine ressemblance : celle de la race artistique.

Pourquoi donc faudrait-il un effort spécial pour regarder les manifestations diverses de l'art de notre temps ?

Ceux qui estiment qu'il leur faut faire peau neuve pour passer des Champs-Élysées au Palais de Bois ou vice versa, n'ont-ils donc pas la possibilité de s'élever au-dessus de caractères extérieurs et superficiels, pour chercher, même s'il est caché, le définitif ? Ou croient-ils que ce défi-

nitif ne peut exister que si le Palais de Bois — éphémère lui aussi — l'abrite ?

Mais d'ailleurs, en quoi le Salon des Tuileries nous offre-t-il tant de produits, à lui seul réservé ? Nombre des artistes qui figurent au catalogue ont exposé quelques mois avant au Salon d'Automne ou aux Indépendants. Mieux encore : beaucoup exposent simultanément aux Tuileries, aux Artistes Français ou à la Société Nationale. Et c'est dans ce dernier Salon, aujourd'hui renié, que tant de vedettes du Palais de Bois ont fait presque toute leur carrière.



NU, PAR M. JEAN LABASQUE

(Salon des Tuileries.)

« D'accord, me répondra-t-on. Mais ceux-là, ce sont les « Vieux ». Pour les « Jeunes » ... »

Et j'évoque, en effet, le cas étrange de ce Salon double, où il y a les « Vieux » et les « Jeunes », distinction à laquelle le second parti tient avec âpreté, et qui est fondée, moins sur l'âge, que sur des habitudes esthétiques différentes. A ce propos, dirai-je en passant qu'on abuse trop souvent du mot de « jeunesse » et qu'il me semble servir parfois, plutôt comme paravent, pour abriter certains partis pris artistiques, que comme tremplin, pour recevoir les élans authentiquement jeunes !

Que les tendances actuelles nous aient apporté un utile renouvellement de sève, nul n'en est plus convaincu que moi. Après les déliquescentes vaporeuses du sous-impressionnisme, du sous-Whistlerisme, du sous-Carriérisme, une réaction s'imposait. Ceci a été dit et écrit maintes fois. Mais, s'appuyant sur la nécessité de réagir, beaucoup de peintres ont fait de la brutalité, ce qui n'est pas de la force, ont adopté une palette uniformément brun foncé, ce qui n'est pas de l'intensité de coloration, ont dénaturé les plans et les lignes, ce qui n'est pas de l'interprétation. Beaucoup surtout, sous prétexte de s'élever contre l'Ecole, devenue un épouvantail commode, ont répudié le travail, ou plutôt la méthode dans le travail. Un peintre peut, certes, s'éduquer en dehors de l'Ecole des Beaux-Arts. Mais s'il rejette cette discipline, il est indispensable qu'il s'en impose une autre. Qu'il fasse critiquer ses œuvres, par exemple, par des aînés ou des camarades sincères, bien rares à trouver d'ailleurs, ou encore qu'il se pénètre de l'art des Maîtres, ce qui n'a jamais enlevé leur originalité aux peintres de race, tels Manet, Degas, Renoir. Ainsi, par ces contrôles subis en toute humilité, verrait-on sans doute diminuer le nombre de tableaux faciles mais lâchés, dont le genre de faiblesse, pour n'être pas le même que celui des médiocrités sages accrochées aux autres Salons, est tout aussi inutile à l'art, bien qu'encore plus rempli de prétention.

Je n'ai pas à revenir ici sur les théories parfois ingénieuses et souvent absurdes qui ont servi au lancement trop rapide de tant de talents. Je n'ai pas d'avantage à augurer de leur avenir. Je m'en tiens strictement à ce que nous offre le Salon de 1927.

Dès l'entrée, plusieurs notes vibrantes mettent le visiteur en bonne disposition : c'est l'envoi de Rétif, sincère et brillant, c'est le séduisant tableau de Lucien Maillol, ce sont les solides chevaux d'André Mare, c'est le nu d'Asselin qui révèle les subtilités d'un coloriste discret et puissant. Mais, très vite, commence le malaise.

J'éprouve ma première désillusion devant le nu de Sabbagh à la couleur lourde, à la facture pénible, parce que Sabbagh est dans la force de l'âge,

et qu'on lui a fait un grand crédit. Je tairai moins encore ma désillusion devant la cathédrale d'Utrillo, qui réunit tous les défauts de sa manière actuelle et n'a plus rien de commun, quelque tapage qu'on fasse sur son nom, avec les qualités de force et de sensibilité qu'on trouve dans ses belles vues de Montmartre, datant de vingt ans. Et, une fois encore, arrivant à Matisse, il me déconcerte. C'est un coloriste charmant, et ses rapports de bleu, de blanc et de noir, ses rapprochements de garance avec le vermillon ou l'ocre rouge, donnent à ses toiles un accent qui semble personnel ;



LE CIRQUE, PAR M. MAURICE BRIANCHON

(Salon des Tuileries.)

l'intérêt en est même, paraît-il, suffisant, pour que Matisse ait le droit de mettre quatre doigts à un pied, sans qu'on en puisse sourire, sous peine d'être traité de Philistin. Mais le hasard m'envoyant dernièrement à Florence, je considérais au Musée des Offices l'*Adoration des Rois Mages* de Botticelli. Il y a là les mêmes rapports de tons que nous aimons chez Matisse, mais il y a encore dans le plus petit fragment du tableau, que ce soit une tête, une draperie ou un rocher, une puissance de vision, une conscience dans l'exécution qui renforce singulièrement le charme immédiat que procure la couleur.

Je crains pour Matisse et pour beaucoup d'autres vedettes, que leurs dons

incontestables ne résistent pas au temps parce que ces dons sont insuffisamment soutenus par les scrupules de conscience qui contribuent à rendre les belles œuvres éternelles. J'aurais mauvaise grâce à ne pas déclarer que je suis frappé, au Salon des Tuileries, par une admirable richesse de sève. C'est un verger où les arbres sont couverts de fleurs. Ceci dit, qui est l'ex-



Phot. Roseman.

NOSTALGIE, PAR M. PIERRE GERBER

(Salon des Tuileries.)

pression profonde de ma pensée, je mentirais en affirmant que la saison venue, la récolte des fruits s'annonce superbe. Elle le serait peut-être, si ces fruits n'étaient pas cueillis trop tôt. Entre les dons magnifiques et la réalisation de l'œuvre, il manque souvent le travail et la méditation qui sont de précieux auxiliaires du talent. Enfin, nous avons été habitués avec tous les peintres d'avant garde à un tel abus d'épithètes louangeuses, que nous nous trouvons comme glacés, quand il s'agit d'exprimer sincèrement ce que nous pensons d'eux.

Ainsi, tout en trouvant que l'envoi d'Othon Friesz est d'un coloriste raffiné, je dois pourtant ajouter que, dans sa femme étendue sur un canapé, comme dans son *Jardin de l'Emir*, si je suis séduit



Phot. Bernès, Marouteau et C^{ie}.

NU, PAR M. GRIGORY GLUCKMANN

(Salon des Tuileries.)

par la tache, je me sens rapidement gêné par l'insuffisance du morceau.

De même, le fait d'avoir souvent apprécié les qualités de construction et la sobre harmonie brune et cendrée d'Henri de Waroquier ne m'empêche pas de penser, ici, que ses dons personnels perdent beaucoup quand sa facture est bâclée.

Je l'avoue : souvent même les défaillances me frappent plus que les qualités. Ainsi, la première réflexion qui me vient quand je vois les Kisling, avec leurs faux reflets, leurs couleurs rosâtres et jaunâtres, leurs modèles

estompés, est de les situer parmi les sous-imitateurs d'un Cabanel, s'efforçant à paraître moderne. Sans même parler du *Cher ami* de Vlaminck, je trouve que l'habileté joue dans les deux autres toiles de ce peintre un rôle que ne lui dispute pas assez la réflexion.

Et, pensant que beaucoup d'autres envois de peintres à la mode du jour appellent surtout le silence, je me contenterai de constater, sans plus long commentaire, que le bataillon d'avant-garde est au complet ou presque, les quelques têtes manquantes étant représentées par d'innombrables suiveurs.

En face d'eux, les anciennes vedettes de la Nationale sont toujours là. Artistes dont la noble carrière solidifie une société aux directives pour le moins incertaines. Ce n'est pas par hasard que l'auteur de *L'Île heureuse*



ÉTUDE DE NU, SÉPIA
PAR M^{lle} JANE POUPELET

(Salon des Tuileries.)

et du plafond de la Comédie-Française en est le président. Autour de lui, si Lucien Simon et René Ménard s'abstiennent, Blanche, Aman-Jean, Prinnet, Georges Desvallières, Maurice Denis demeurent présents. Mais ce qu'ils ont aux Tuileries n'ajoutant rien à leurs succès,

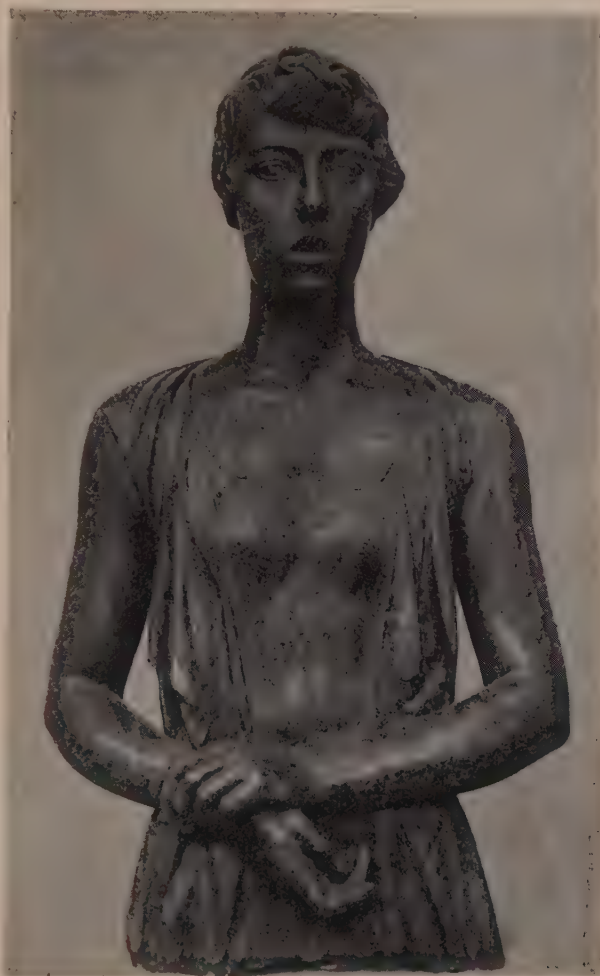
nous n'insisterons pas sur leurs personnalités, estimées depuis longtemps.

Et je ne ferai que nommer quelques toiles notées au passage, au hasard des impressions ressenties, sans souci de classification. L'envoi du regretté Ottman est riche des nacrés, des roses et des verts ardents qu'il maniait savamment. Je ne revois pas sans émotion le *Campement des Bohémiens* qui m'avait tant frappé à La Rochelle où nous nous étions rencontrés. Sans cesse Ottman retournait sur le motif et prenait des notes, à l'ombre de cette automobile qui devait le conduire à la mort.

Les toiles de Gaston Balande, aux pâtes généreuses, aux harmonies montées, ont la saveur des peintures saines ; en outre, il a le sens naturel des valeurs. On voit très bien les points de contact qui peuvent s'établir entre cet artiste et Barat-Levrux, Urbain, Valdo Barbey, Picard-Le Doux. Je devrais même ajouter Kvapil, assez irrégulier dans ses œuvres, mais plein de verve lui aussi, et dont le tableau central est une belle chose.

Le paysage de Charlot est excellent. C'est vraiment le Morvan austère et

poétique, et non point un quelconque pays montagneux. Cette analyse psychologique d'un endroit déterminé est permise seulement aux vrais observateurs. C'est pourquoi j'aime les toiles de Paul Jamot. L'intelligence y domine comme dans tout ce qu'il entreprend, intelligence doublée d'une extrême sensibilité.



PORTRAIT DE M^{lle} J.-J., BRONZE

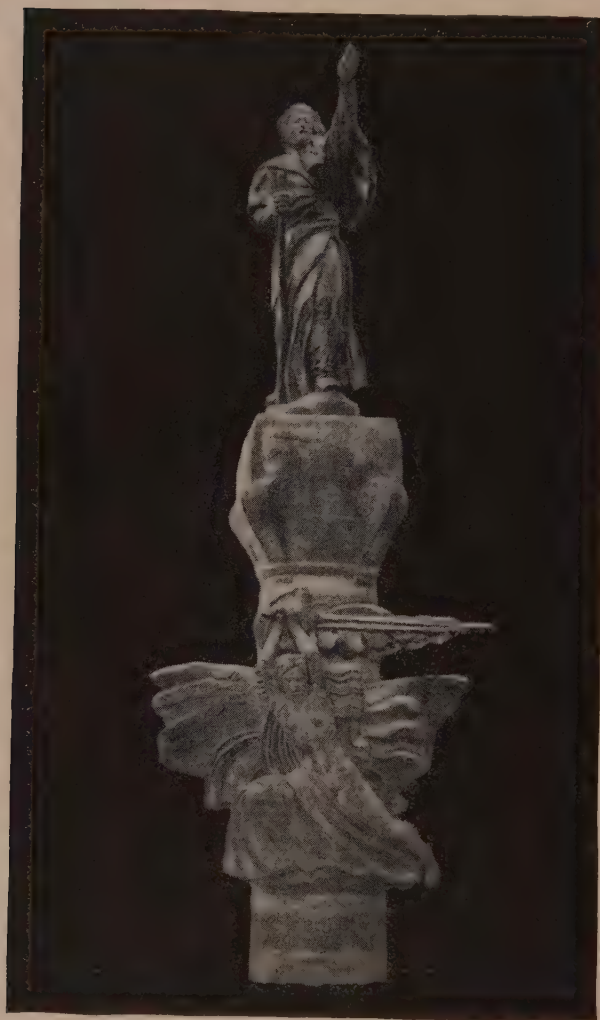
PAR M. LÉON DRIVIER

(Salon des Tuileries.)

J'ai dit, à propos des Artistes Français, le bien que je pense de Jourdan ; son envoi aux Tuileries est de même qualité. Quant à André Strauss, c'est ici qu'il a exposé ses meilleures toiles. La Corse convient particulièrement

à son austère couleur, qui s'est essayée avec plein succès à fixer aussi la rudesse bretonne. Nous retrouvons comme dans ses paysages d'Italie et de Provence, cette franchise d'attaque, cette compréhension des volumes qui lui donnent une personnalité si attachante.

Les toiles brillantes de Jean Labasque étonnent au premier abord parce que la matière picturale ne convient pas toujours à l'objet traité, mais cette facture emportée est sympathique et les trouvailles de couleurs séduisantes. Legueult et Brianchon sont bien représentés cette année. Ce sont des chercheurs sincères qui s'appuient sur des études réellement sérieuses. *La Baignade* et *Le Cirque* sont deux réussites. Lorsque Paul-Elie Dubois peint directement d'après nature, il exprime la lumière sans effort de couleur et atteint au style, ce qui est



MONUMENT DE ADAM MICKIEWICZ, BRONZE
PAR M. ANTOINE BOURDELLE

(Salon des Tuileries.)

la marque des vrais artistes. De même, les notes délicates de Tristan Klingsor sont des manifestations certaines de sincérité. Ce sont des tons lumineux et vibrants qu'obtient M^{lle} Magdeleine Dayot dans ses fleurs et ses paysage de Provence ; toutes ses études ont un éclat qui fait plaisir

à voir. C'est encore de la gaieté qu'expriment les toiles de M^{me} Nivouliès. Et elle emplit aussi le groupe des personnages peints sur la route de Terracine, par Flandrin, ce bel artiste à la facture hardie, aux tonalités lumineuses dont la dernière exposition est encore si présente à notre souvenir.

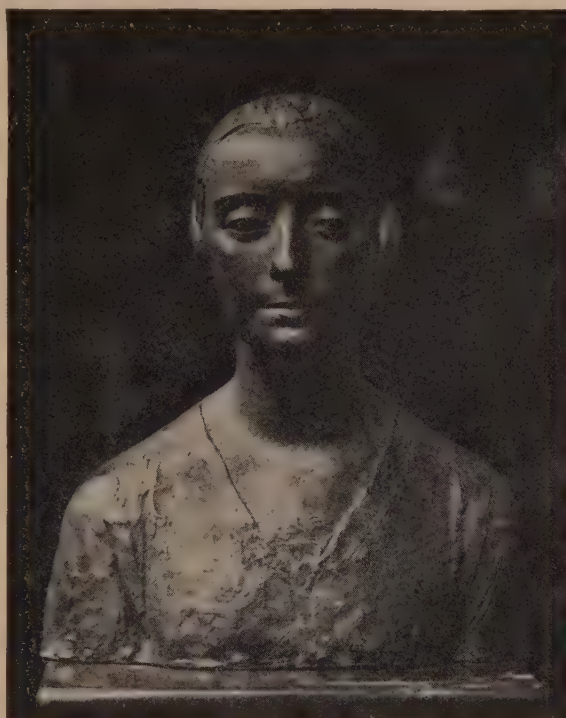
Je fais des réserves sur l'envoi de Gerber, mais son tableau : *Nostalgie* est vraiment évocateur de ces heures spleenitiques où l'homme jeune qui croit pouvoir abuser des Paradis terrestres commence par rire et puis se met à fondre en larmes. Cette petite histoire est contée à grands coups d'une brosse sûrement conduite. Peu de subtilité, mais de la vie.

Après avoir opposé le nu sévère et très fort de Gluckmann au petit nu de Favory, sommaire mais d'une jolie distribution de taches qui fait le centre de son panneau, je m'arrête devant Jaulmes. Et si je termine ici ma course rapide c'est que l'envoi de cet artiste et de ce grand décorateur, respire le calme, l'ordre, la mesure, signes de la vraie tradition française.

Il ne m'appartient pas de parler spécialement de la sculpture. Je le regrette, car voulant donner mon impres-

sion, avec la sincérité qui m'a dicté certaines réserves pour la peinture, je me plais à reconnaître qu'elle est ici, pour une forte proportion, remarquable. Il semble que la jeune école, encore incertaine et souvent incohérente quand elle peint, ait mieux assimilé en sculpture, la leçon des grands aînés.

Lorsque j'aurai signalé les excellents envois de Jane Poupelet, Eugène Girault, de Guénot, de Philippe Besnard, d'Anna Bass, de M^{me} Chana Orloff, de Drivier, le *Lion* de Costa, la *Grue* de Pompon, la *Chouette* de M^{me} de Bayser, le buste de Marguerite Cousinet et ceux de Martinet, j'aurai conscience d'avoir fait de regrettables oublis.



PORTRAIT DE M^{me} H., BRONZE

PAR M. CHARLES DESPIAU

(Salon des Tuileries.)

Mais, ajouterai-je que deux œuvres m'apparaissent comme définitives. C'est d'abord le monument de Bourdelle en l'honneur de la défense polonaise et du poète Adam Mickiewicz, où l'on sent vraiment passer un souffle héroïque, puis le buste de M^{me} H., par Despiou, incisif, d'une profonde psychologie, avec en plus cet inexprimable qui fait les chefs-d'œuvre.

.

Les trois Salons parcourus, plus de cent salles visitées, nous nous arrêtons et tentons de cristalliser nos impressions. Parmi les milliers de toiles exposées et les sculptures rassemblées, que de dons épars, que de savoir, que d'intelligence et de vraie sensibilité ! Peu de réussites complètes pourtant ; peu d'efforts ayant pleinement abouti. Chez les uns trop d'assimilations adroites et d'imitations parfois inconscientes des formules à la mode, et, chez les autres, trop le constant souci d'exploiter une habileté de vieille date sans effort de renouvellement.

On aspire, après la visite des Salons, à voir enfin un groupement restreint. La trop grande quantité d'œuvres nuit à l'art actuel, ainsi que les soucis de chapelle, la politique de parti pris et les menées extra artistiques auxquelles elle donne lieu.

Y a-t-il un remède à ce malaise ?

On a parlé, on reparlera encore du Salon unique, qui peut-être aboutirait à une compression bienfaisante. Espérons, sans trop y croire. Pour le moment, souhaitons avant tout que les artistes travaillent en pensant le moins possible aux Salons, que ceux-ci soient situés avenue Alexandre III, avenue d'Antin ou à la porte Maillot. C'est dans le silence de l'atelier ou devant la nature qu'ils ont leur raison d'être ; c'est là qu'ils puisent leur vraie joie durable.

Le Salon unique !... Il s'ouvrira fatalement un jour, dans cent ans peut-être. Le Temps sera son ouvrier, et réalisera la vraie sélection...

J. G. GOULINAT

TABLEAUX INÉDITS OU PEU CONNUS

DE PIETER DE HOOCH

(PREMIER ARTICLE)



PARMI les maîtres de la peinture hollandaise, aucun, semble-t-il, n'a recouvré, depuis vingt-cinq ans autant de tableaux que Pieter de Hooch. Son œuvre n'est sortie, en effet, que lentement de l'oubli où elle avait comme disparu à la fin du XVII^e siècle. En 1760, elle est encore si ignorée chez nous, où les Hollandais font pourtant fureur, que Descamps, après avoir au hasard comparé l'artiste avec Mieris, Metsu, Coques, Slingelandt et même Van Dyck, le prend pour « un imitateur qui n'est pas à dédaigner¹ ». Le jugement attend d'être révisé jusqu'à la fin du siècle. Des marchands mettent alors la main sur quelques tableaux et y découvrent le mérite essentiel de Pieter de Hooch, ce don de luministe qui, joint au charme de la couleur et au sens de l'intimité, lui assure, aujourd'hui, une place originale, au premier rang, entre les peintres d'intérieur bataves. Le Brun, en tête, déclare que « les compositions de ce maître sont neuves » et y trouve « les effets de soleil... rendus d'une manière étonnante². Elles deviennent peu à peu si notoires, que Smith, leur principal importateur en Angleterre, songe à les cataloguer (1833). Il en connaissait cinquante-huit et, dix ans plus tard, trente et une de plus³. Vers 1850, lorsque naît l'histoire de l'art, les

1. J. B. Descamps. *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, t. III, Paris, 1760, in-8, p. 163.

2. J. B. Le Brun. *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*, t. I, Paris, 1792, in-fol., p. 52.

3. John Smith, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters*, t. IV, London, 1833, in-8, p. 217 et supplément, en 1842, p. 563.

critiques se joignent aux marchands pour les rechercher. Les Français Thoré-Burger, Havard, l'Allemand Waagen, en discernent de nouvelles non sans hésitations et sans erreurs. M. Hofstede de Groot enfin, avec toutes les ressources nouvelles de l'érudition, redresse et continue l'enquête de ses devanciers. En 1892, il publiait un « essai de catalogue¹ » et en 1907, un « catalogue raisonné » où le nombre des tableaux connus dépassait cent trente².

Depuis vingt ans, d'autres ont reparu, grâce à une investigation dont le savant hollandais est resté le promoteur. Une monographie devient nécessaire où ils seraient dénombrés, y compris les manquants signalés par des descriptions anciennes, où ils seraient reliés à la vie et à la carrière de Pieter de Hooch, à l'art du temps. En attendant cet ouvrage dont j'ai réuni les éléments, je voudrais indiquer sommairement ici les peintures les plus significatives parmi les moins étudiées.

Les unes enrichissent la période de maturité, longtemps seule réputée, où Pieter de Hooch produit les chefs-d'œuvre devenus classiques. Les autres, de valeur esthétique moindre mais où abondent les morceaux séduisants, représentent les débuts et le déclin de l'artiste. Elles marquent l'évolution vivante d'une carrière qui apparaissait figée en un moment unique. Nous en suivrons les trois principales étapes qui répètent, en raccourci, celles même de la peinture de genre hollandaise.

. . .

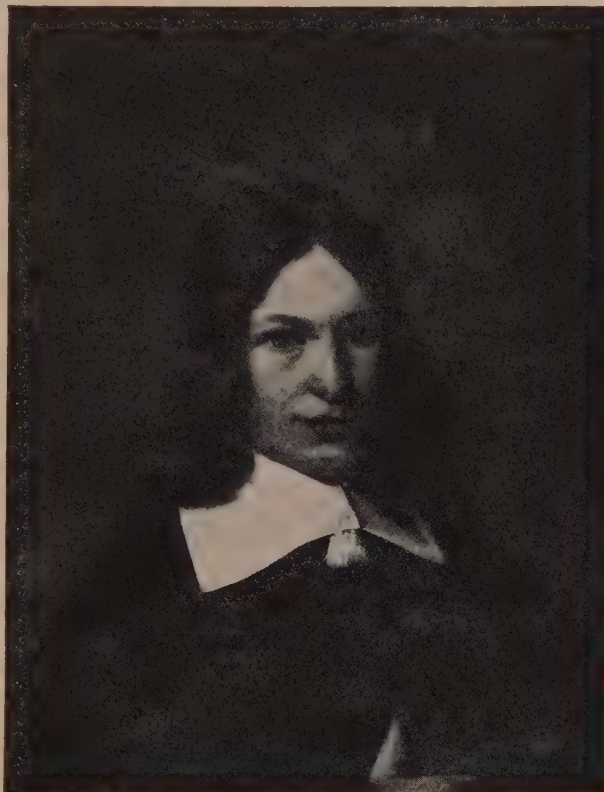
L'œuvre juvénile de Pieter de Hooch est une trouvaille contemporaine. Elle avait pâti plus que profité de la gloire naissante du maître au xix^e siècle. Exhumés les premiers, les « Intérieurs de ménage » avaient créé un type, en vertu duquel on repoussait leurs dissemblables aînés, les « Corps de garde », même s'ils se présentaient munis d'une ancienne tradition. En 1892, enfin, l'un, fort d'une signature, réussit à entrer au Musée de Dublin et établit le bon droit des autres. Leur nombre, en 1907, était de dix, il a depuis plus que doublé.

Aucun ne porte de date. Les *Cavaliers*, de sujet exceptionnel, paraissent ouvrir, vers 1648, la série, fermée par *la Garde*, en 1654. Entre ces deux points extrêmes et rapprochés, il n'est guère possible d'établir une chronologie. Pieter, baptisé le 20 décembre 1629, avait alors de dix-huit à vingt-

1. C. Hofstede de Groot, *Proeve eener kritische beschrijving van het werk van Pieter de Hooch*, dans *Oud Holland*, 1892, p. 178.

2. id. *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVI Jahrhunderts*, t. I, Esslingen, 1907, p. 469 et suiv.

quatre ans. Un petit panneau nous montre peut-être sa figure d'adolescent. Le Rijksmuseum l'avait acheté, en 1834, comme *Pieter de Hooch par lui-même*. Mais on s'aperçut que la palette tenue par la main gauche avait été brossée au XIX^e siècle sur une bande ajoutée. Alors, on douta de tout : rien ne prouvait qu'on eût là le portrait d'un peintre ; quant à la signature *P. D. H. aetatis 19*, elle devait être fausse aussi. Depuis trente ans, le catalogue du musée désignait le tableau comme le portrait d'un inconnu par un anonyme (n^o 303)¹. Une restauration vient de le remettre en son état original ; la palette a disparu, mais chiffres et lettres, authentiques, sont restés et certifient l'attribution². Nous sommes tentés de réhabiliter entièrement la vieille opinion. Le regard absorbé, fixe, du personnage est bien celui d'un artiste qui s'examine dans la glace, la main est à la place voulue pour tenir le pinceau. Ce jeune homme, modeste et distingué, aux yeux tout en prunelles, serait donc



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE PIETER DE HOOCH
PAR LUI-MÊME
(Musée d'Amsterdam.)

Pieter de Hooch à dix-neuf ans, lorsque sorti, on le sait, d'une famille humble, mais « comme il faut » de Rotterdam, — le père était maçon, *metselaar*, spécifie le texte, non pas boucher comme on le répète partout

1. Hofstede de Groot. *Beschreibendes...* n^o 3 des faux Pieter de Hooch.

2. F. Schmidt-Degener. *Rijksmuseum te Amsterdam, Verslag van den Hoofddirecteur*, dans *Verslagen omtrent's Rijks verzamelingen*, 1926. La Haye, 1927, in-8, p. 12. Nous remercions M. Schmidt-Degener de nous avoir communiqué la photographie.

aujourd'hui, et la mère, sage-femme — il achevait à Harlem son apprentissage.

Il s'était formé chez Berchem. Houbraken, le Vasari de la Hollande, l'affirme, et on eut longtemps beaucoup de peine à le croire¹. Pieter de Hooch, l'observateur véridique du foyer bourgeois, issu du paysagiste Berchem, qui, avec une fantaisie charmante et menteuse, mêle le souvenir des monts italiens aux visions de la plate Hollande ? Était-ce admissible ? On finit par l'admettre. Et *Les Cavaliers* viennent justifier cette confiance en révélant des liens directs entre le maître et l'élève². Ils apparurent sous le nom d'Albert Cuyp, dans une vente, à Londres, le 13 décembre 1923, n° 100³. Le groupe central, où l'amazone tend la main à une bohémienne pour se faire dire la bonne aventure, suffit à désigner Pieter de Hooch, dont la signature est apparue près du chien. Les traits des visages et leur expression, la couleur qui, auprès d'une robe argentée ménage certains tons ensoleillés : rouge vif ou jaune clair ; enfin, une faute de dessin typique dans le raccourci du bras tendu, relie étroitement le tableau aux « Corps de garde » de l'artiste. Le cadre, au contraire, retient à la fois les formules et les qualités de Berchem. Le sol, accidenté, ondule sous un grand ciel où des nuages gris et rosés laissent paraître l'azur. A droite, une scène pastorale semble la marque de l'atelier. La toile dut être exécutée pendant les leçons de Berchem. Nous avons pour le penser un autre motif que la docilité dont elle témoigne.

Pieter avait pour condisciple Jacob Ochtervelt, venu comme lui de Rotterdam et qui allait, comme lui, se vouer aux « Intérieurs de ménage⁴ ». Or, Jacob a signé une *Halte de chasse*, isolée chez lui comme les *Cavaliers* chez de Hooch. Les deux tableaux, voisins par la conception et par la taille, — d'une grandeur rare chez nos peintres⁵, — pourraient former pendants. Dans l'un et l'autre le cheval monté par le seigneur a la même position, le costume des dames est analogue. Ils semblent avoir été faits comme un exercice d'école, lorsque les jeunes gens travaillaient côte à côte, dans l'intimité puisque la gilde de Saint-Luc n'autorisait que trois élèves au maximum

1. Houbraken. *De Groot schouburgh der nederlantsche konstschilders en schilders*, t. II, Amsterdam, 1710, p. 35.

2. Karl Lilienfeld. *Wiedergefundene Gemälde des Pieter de Hooch*, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1924-25, p. 184.

3. Exposés au Musée de Berlin en 1925, n° 182, ils sont dans le commerce en Hollande : *Catalogue de la collection Goudstikker d'Amsterdam... exposée... à Rotterdam*, juin 1927, n° 35.

4. Houbraken, *ouvr. cité*, p. 35.

5. Les *Cavaliers* : T. H. 0,96 × 1,29 ; la *Halte de Chasse* : B, 0,91 × 1,23, peut-être à l'intérieur du cadre.

chez un maître, et vers la fin des trois années réglementaires que durait l'apprentissage. La *Halle de chasse* figure au catalogue de la vente Embden, à Amsterdam, le 10 novembre 1896, n° 32, et à celui de la vente G. v. d. B. v. L. (Amsterdam, 3 avril 1900, n° 68) où elle est reproduite. On la perd ensuite de vue. Il y aurait intérêt à la retrouver : elle pourra mettre en garde si l'on attribue des paysages à Pieter de Hooch par comparaison avec les *Cavaliers*, contre une confusion facile avec Ochtervelt. Il faudrait se la rappeler si reparaissaient les sites agrestes donnés jadis à Pieter¹, et



LES CAVALIERS

surtout le *Secours au blessé* de la vente Brooks (Paris, 16-18 avril 1877, n° 35) passé auparavant pour un Cuyp, comme les *Cavaliers*. « Ce tableau ne porte aucune signature » dit le catalogue qui en publie une eau-forte, « il est considéré néanmoins par plusieurs experts, entre autres par M. Gruner, directeur du Musée royal de Dresde, comme une des œuvres les plus intéressantes et authentiques de Pieter de Hooch qui n'a généralement peint que des sujets d'intérieur ».

1. Ventes à Paris en 1903 (n° 320 de Hofstede de Groot) ; en 1859, le 16 avril, n° 24. A Amsterdam, de Vries, 26 mai 1908, n° 56.

De Hooch, dans les *Cavaliers*, comme Ochtervelt dans la *Halte* ne s'intéresse guère au site. Ses préférences vont aux figures auxquelles il ne sait pourtant pas donner la préséance. Trop importantes pour n'être qu'un étoffage, elles ne le sont pas assez si le paysage sert seulement de fond. La lumière naturelle ne satisfait pas non plus l'artiste, et, à gauche, sous la tente des bohémiens, il allume un feu de branches. Est-ce déjà la pratique des « Corps de garde » qui le détourne des champs et du plein jour ?

Berchem était bien capable d'encourager chez un élève, la vocation de



LE RÉVEIL

(Collection Henry Blank, Newark, N. J.)

l'« Intérieur ». Son habileté le rendait apte à tout faire, et son aimable éclectisme, à tout comprendre. Il se distrait du paysage, par des scènes bibliques, romanesques ou mythologiques, voire par des compositions allégoriques ; il délaisse, à l'occasion, le grand jour pour un effet nocturne et l'air libre, pour pasticher une auberge enfumée d'Adrien van Ostade¹. Pieter de Hooch put commencer chez ce « patron » tolérant et, selon Houbraken, bienveillant à ses disciples,

1. *Danse dans une auberge*, au Rijksmuseum. Voir le catalogue de l'œuvre de Berchem par Hofstede de Groot, *ouvr. cité*, t. IX (1926).

la série des « Corps de garde » qu'il continue après être sorti de l'atelier.

Songea-t-il à faire seul son chemin dans cette ville de Harlem, où florissait une école illustre et nombreuse dominée par Frans Hals ? Malgré la prospé-



LA JOUEUSE DE CITHARE

(Collection von Pannwitz, Bennebroek, près Harlem.)

rité des habitants, enrichis par le commerce des draps, les peintres y avaient eu toujours la vie difficile ; dès 1636 nous les voyons recourir à des expédients pour écouler leurs œuvres : loteries suivies de banquets à prix réduits, entres autres¹. Leur situation est encore aggravée par la gêne écono-

1. A. van der Willigen. *Les Artistes de Harlem*. Harlem, 1870, in-8, p. 11.

mique qui précède et accompagne la guerre avec l'Angleterre (1652). Pour éviter la lutte, Pieter de Hooch se loue à Justus de la Grange. C'était un négociant en drap, âgé d'une trentaine d'années¹, qui, en 1648, habitait Oegtgeest, près de Leyde, et devait fréquenter Harlem pour ses affaires. Comme nombre de Hollandais, il joignait à l'exercice de sa profession, le trafic, plus ou moins probe, des tableaux².

Un acte de 1653 désigne Pieter de Hooch comme son « serviteur ». Son



LE TOAST

« valet de chambre » a-t-on dit, et la version eût grand succès. Elle ne nous paraît pas tout à fait exacte. Les textes, en effet, énoncent « peintre » avant

1. Un texte, que m'a obligeamment communiqué M. A. Bredius, certifie que Justus a terminé le 2 septembre 1641, l'apprentissage de la préparation des draps. Il avait donc environ vingt ans tandis que Pieter de Hooch en avait onze et il ne peut-être, comme le suppose M. Schmidt-Degener (*ouvr. cité*), le modèle, âgé de dix-neuf ans, du portrait conservé au Rijksmuseum (fig. p. 363).

2. Les textes relatifs à Justus de la Grange ont été découverts par M. A. Brédus. Voir ses articles dans le *Nederlandsche Kunstbode*, 1881, p. 121 et 172, dans *Oud Holland*, 1889, p. 162.

serviteur et parfois « peintre » tout court. Puis Justus en 1655, cède, dans un lot, huit tableaux de Pieter ; un grand nombre d'autres lui avait certainement passé entre les mains. Pieter était donc, avant tout, chez lui, peintre. Peintre à son service, il est vrai, et le cas était courant dans la Hollande démocratique où manquaient les mécènes. Traqués par la nécessité, les artistes cèdent leur production annuelle moyennant le vivre et le couvert à des intermédiaires qui les exploitent. Emanuel de Witte fut ainsi à la solde d'un notaire et de deux aubergistes. Peu après juillet 1653, de Hooch quitte Justus, avec qui il se trouvait à La Haye, pour retourner à Rotterdam chez ses parents et la période des « Corps de garde » touche à son terme.

On pourrait, plutôt, les appeler des « Auberges ». Leur cadre habituel est une pièce sordide qui tient de la grange, confine à l'écurie, et qui reçoit un jour avare. Des personnages, au premier plan, boivent, fument ou jouent. Les protagonistes, à côté de l'hôtesse ou d'habitues villageois, sont souvent des officiers. Ces « conversations » militaires étaient vieilles en Hollande. Elles avaient été inspirées

au moment où les hostilités avec l'Espagne reprennent (1620), hors des frontières, par les troupes mercenaires que gageait la République batave. Pour leurs clients, qui, à l'abri, prospèrent dans les industries de la paix, les artistes, optimistes et rassurants, évoquent les aspects amusants de la guerre. Ils les choisissent de moins en moins belliqueux. A l'écart des pimpants combats de Wouwermaun, les premiers peintres de « Corps de garde » conduisent leurs hommes, turbulents et pillards, chez l'habitant. Quinze ans après, les soldats policés de Terborch ne persécutent plus les civils. Pieter de Hooch adopte plus tard le thème, entraîné peut-être par



LE CAVALIER CHEZ DES PAYSANS

(Musée de Moscou.)

l'exemple de Duck, qui habita sans doute Harlem (entre 1635-1655), ou de Pot. Chantre prédestiné du calme domestique, il fait, peu à peu du soudard, l'ami tranquille de la maison.

Seul le *Réveil* de la collection Henry Blank (fig. p. 366) attribué à notre maître par M. Valentiner en décembre dernier¹, reste empreint de brutalité. La *Joueuse de cithare* n'évoque plus les mauvaises mœurs des « Corps de garde » primitifs que par une courtisane à la mine effrontée. Ce tableau, autrefois donné à Codde, a passé, depuis que M. Hofstede de Groot l'a catalogué (n° 270), dans la vente Saint-Michel, à Berlin, 27 février 1917, n° 30 et a trouvé asile chez M^{me} von Pannwitz (fig. p. 367). L'élément féminin est représenté ailleurs, par une aubergiste, dont l'aspect, du moins, est honnête. En sa compagnie, on essaie bien de faire tapage. A Vienne (collection Tritsch), on brandit son chapeau et son verre, on souffle de la trompette, mais avec quel manque de conviction² ! Pieter de Hooch s'efforce encore à l'animation dans un panneau apparu à Cologne, le 14 décembre 1926 (vente chez Lempertz, n° 50) : un officier ivre lève son verre tandis que son camarade sonne *le Rappel* à la porte³. A la gaieté bachique d'un convive répondent l'indifférence et la surprise, avec le *Toast* (fig. p. 368) qui a surgi à Londres, le 11 avril 1919, comme Terborch (vente Camperdown, n° 131) et qui en 1920 était encore chez un marchand. Dans le *Verre vide* l'exubérance fait place à une jovialité que tempèrent encore le geste et le sourire mesurés de l'hôtesse (pl. hors texte). Pieter de Hooch s'en trouve mieux. C'est la seule fois qu'il se conforme avec aisance à la vivacité traditionnelle des « beuveries ». Ce charmant tableau, sur lequel on a relevé des traces de signature, fut autrefois baptisé Metsu. Descamps le salue sous ce nom lorsqu'il visite, en 1752, à La Haye, le cabinet Hendrick Verschuuring. L'œuvre passa aux enchères avec cette collection, le 7 septembre 1770, n° 106. Elle disparaît après la vente C. Van Heemskerck (1783); et M. Hofstede de Groot, sur la foi des témoignages anciens, la range dans l'œuvre de Metsu (n° 204 b.). Tout à coup, on la retrouve en 1919 à Rotterdam, où le Musée l'expose comme Pieter de Hooch (1920) et où elle entre chez M. D. G. van Beuningen.

L'artiste entraîné décidément vers la bienséance, se borne ailleurs à l'enjouement. L'officier, dans les *Soldats*, identifiés et publiés en 1925 par M. Karl Lilienfeld⁴, porte une santé avec autant d'urbanité que le *Cavalier*

1. W. R. Valentiner. *Pieter de Hooch*, dans *Art in America*, décembre 1927, p. 52.

2. Hofstede de Groot n° 257. On trouvera une eau-forte du tableau dans G. Glück. *Niederländische Gemälde aus der Sammlung des Herrn Alexander Tritsch, in Wien*, Vienne, 1907, in-fol., p. 12.

3. Reproduit au catalogue de la vente.

4. K. Lilienfeld, *ouvr. cité*, reproduit p. 183.

chez les paysans (fig. p. 369). Ce dernier panneau, signé, est nanti d'un passé long et illustre puisque, vendu, comme Pieter de Hooch, dès 1781, il appartient longtemps au prince de Leuchtenberg, à Léninegrad¹. La collection dispersée à l'amiable peu avant 1912, il fit un stage dans le commerce et vient d'être remis en lumière par son entrée au Musée de Moscou.

Les « petits hommes » de Pieter de Hooch, comme disent les anciens



LE BILLET DE LOGEMENT

(Collection Vogel, Schmeekwitz, près Berlin.)

textes, renoncent enfin aux manifestations. Un discret colloque anime le *Cabaret*, révélé au public, en 1913, par le catalogue de la collection Johnson à Philadelphie². Deux sourires avenants font l'attrait du *Billet de logement*.

1. Hofstede de Groot, n° 271. A. Néoustroieff. Galerie des tableaux de S. A. le duc G. N. de Leuchtenberg..., dans *Trésors d'art en Russie*, t. IV, Saint-Pétersbourg, 1904, in-4, p. 13.

2. *Catalogue of a collection of paintings and some art objects*, t. II, *Flemish and dutch masters*, par W. R. Valentiner, 1913, n° 498, reproduit. La collection Johnson appartient aujourd'hui à la ville de Philadelphie.

Perdu depuis 1837 (Hofstede de Groot, n° 261), il était vers 1910, à Paris, chez Sedelmeyer, venant d'Angleterre, où le Révérend Allen et Humphrey Ward l'avaient successivement possédé. M. et M^{me} Vogel, à Schmeeckwitz, près Berlin, le conservent aujourd'hui. Il méritait d'autant plus d'être publié qu'il est un des rares tableaux où se rencontre, durant cette période de début, une signature (sur la charrette). Bornons-nous à



LA PARTIE DE CARTES A LA CHANDELLE

(Collection Hofstede de Groot, La Haye.)

mentionner auprès de lui, inférieurs par l'inspiration et la qualité le *Corps de garde*, où un enfant chausse un officier qui boit¹; le *Cabaret avec un effet de lumière* (quatre personnages) chez Agnew, à Londres, en 1921; des *Buveurs* (quatre personnages)², de 1923 à 1926 au moins, dans le commerce anglais; le *Fumeur* (trois figures) chez un marchand d'Amsterdam, en 1922.

La conversation cesse et l'on se livre, absorbé, au jeu, au tabac et au vin. Les *Joueurs de tric-trac* de Dublin, le *Joueur de flûte* de la collection Borghèse, qui passa pour un Jacob Duck jusqu'en 1866 et ensuite pour un Vermeer, sont les plus connues de ces quiètes auberges où

nous font encore pénétrer la *Partie de cartes à la chandelle* de M. Hofstede de Groot³, et des *Joueurs de cartes* qui, chose extraordinaire, résident en

1. Karl Lilienfeld, *ouvr. cité*, reproduit p. 184.

2. La photographie de ces deux derniers tableaux se trouve dans la riche Bibliothèque de Sir et Lady Robert Witt; nous avons plaisir à les remercier ici pour l'aide qu'ils ont apporté à notre documentation.

3. Hofstede de Groot, n° 267. Kurt Freise. *Gemälde aus der Sammlung Dr Hofstede de Groot im Haag* dans les *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1909, p. 22.

France. Mis aux enchères à Amsterdam (1806), à Londres (1819), ils étaient, en 1833, le seul Pieter de Hooch de jeunesse connu par Smith, avec la *Cruche vide* aujourd'hui perdue. En 1866, les voici à Paris où, à la vente Van Cuyk, 7 février (n° 47), ils sont achetés par Auguiot¹ Thoré-Burger,



LES JOUEURS DE CARTES

(Collection Alfred Péreire, Paris.)

en fait alors un Vermeer au mépris de la tradition et de la signature : P. D. H. ; dans la célèbre étude parue ici-même, il le donne à ce maître².

1. Hofstede de Groot, n° 264.

2. Burger. *Van der Meer de Delft*, Paris, 1866, in-8, tiré à part de la *Gazette des Beaux-Arts*, p. 56, n° 12.

Nous avons retrouvé le tableau à Paris, chez M. Alfred Péreire qui le tient de son père, M. Henri Péreire. L'artiste s'achemine déjà ici, comme dans la *Mauvaise nouvelle*¹, — reconnue par M. Hofstede de Groot en 1926, chez un marchand de Berlin, pour « un très joli Pieter de Hooch original » et non pour une imitation de Terborch, — vers les intérieurs confortables et ordonnés qu'il aimera.

Pour faire diversion, il quitte parfois la salle commune de l'auberge et



LE MALADE

pénètre dans l'écurie. Un malade y est relégué que soigne un élégant médecin au pourpoint couleur d'abeille ; un chasseur y compte ses pièces (fig. p. 374 et 375). Le premier tableau, qui souffre d'opacités et de duretés, resta de 1915 à 1925 dans le commerce, à Londres ; il passe aux enchères le 27 mars 1927, n° 150 (vente Samuel) « avec certificat du Dr Hofstede de Groot ». Le deuxième, de qualité exquise, parut en 1906 à l'expo-

1. Hofstede de Groot, n° 246 a.

sition du tricentenaire de Rembrandt, à Leyde¹. Les enfants du possesseur MM. F. N. et O. S. Ashcroft l'offrirent à la National Gallery, en 1924, en mémoire de leurs parents. Grâce à ce don, les trois « manières » de Pieter de Hooch se trouvent maintenant représentées dans le grand Musée anglais.

Avec le *Malade* et le *Retour de la chasse*, nous voyons pour la première



LE RETOUR DE LA CHASSE

(National Gallery, Londres.)

fois, dans les bras de la mère, ces marmots qui prendront tant de place chez le maître. On le sent attiré par les images de la vie domestique auxquelles il s'essaie en deux tableaux : le *Lever* (Musée de l'Ermitage, fig. p. 377), dit en 1772 : « par Pieter de Hooch ou dans sa manière », erra d'Adriaen van de

1. Hofstede de Groot, n° 269. Le nom de la famille Ashcroft était alors Fleischmann. — Bredius. *De Leidsche tentoonstelling in 1906...*, Harlem, 1907, in-fol., notice 19.

Velde à Craesbeeck et à Brekelencamp avant d'être rendu par Bode à notre peintre¹, et le *Coin du feu* (galerie Corsini, fig. p. 379) dont l'attribution, à peine contestée depuis, remonte à 1779². Les hôtes temporaires de l'auberge : officier qui enfle péniblement ses bottes, cavalier qui se chauffe avant de partir avec son valet, n'ont plus le premier rôle. Il appartient à la ménagère qui se livre à quelque besogne, refait le lit, pèle les légumes ; le logis décent, entrevu dans les *Joueurs de cartes*, ajoute à l'impression d'intimité.

Tandis que le sage Pieter de Hooch, égaré dans la « Bambochade », cherche malaisément à s'y recueillir et rêve au bonheur domestique, il y fait librement son éducation de luministe. Il poursuit partout, avec plus ou moins de décision, un effet unique : éclairer avec force un ou deux figurants et moduler alentour jusqu'à l'ombre la gamme descendante des valeurs. Le rayon entre dans la pièce par une ouverture latérale, porte (fig. p. 369) ou fenêtre (fig. p. 373), mais plutôt lucarne haute (fig. p. 368) que l'on n'aperçoit pas toujours. L'artiste apprend à renforcer les contrastes. Il vêt de jaune pâle ou de blanc le personnage élu par la clarté : officier à la casaque de buffle, cabaretière en coiffe, camail et tablier de linge. Puis il donne (à Dublin, dans les collections Borghèse, Johnson, Péreire, etc.) et avec un bonheur particulier dans la *Joueuse de cithare* (fig. p. 367), le rôle d'écran, à un cavalier sombre placé de dos au premier plan. Il joue ainsi avec le « jour de soupirail », emprunté à Caravage et qui, importé par Honthorst aux Provinces-Unies, y avait eu un prodigieux succès. Duck, Ostade, Molenaer en étaient à Harlem même, les fervents adeptes. Honthorst surnommé à juste titre « Gérard de la Nuit », en variait les formules par quelque flamme artificielle, lampe ou bougie, et il avait fait des disciples dans l'entourage de notre peintre, entre autres Judith Leyster, l'élève de Hals, qui de 1648 à 1660 habita Heemstede, près Harlem. (*Couseuse* de la collection Schloss, 1653, *Joyeux buveurs* de la collection Johnson). Pieter de Hooch, séduit à son tour, peint la *Partie de cartes à la chandelle* (fig. p. 372), le *Coin du feu* (fig. p. 379), le *Cabaret avec un effet de lumière*, de Londres, quelques panneaux qui restent perdus. Mais il ne s'attarde pas aux nocturnes. Il devine que le jour recèle assez de diversité. Il l'éprouve à mesure que naît en lui le sentiment de l'espace. Dans la *Joueuse de cithare*, par exemple (fig. p. 367), l'air circule autour des figures qui ailleurs (collection Tritsch) remplissaient tout le champ du tableau. Avec le *Toast*, le *Billet de logement*, etc., elles sont repoussées sur un côté ; à côté d'elles s'enfonce, mystérieuse et transparente, la vaste pièce, où se meuvent des comparses et où pénètre, comme un écho, une lueur assourdie.

1. Hofstede de Groot, nos 75 et 79.

2. Hofstede de Groot, n° 274.



LE VERRE VIDE
par Pieter de Hooch
(Collection Van Benningen, Rotterdam.)

Les promesses de la couleur égalent celles de la lumière. Avec le thème du « Corps de garde », Pieter de Hooch, en adopte les tons usuels : gris et beiges que réveillent un jaune, un rouge, un blanc jauni. Le maître est exceptionnellement sobre dans le *Verre vide* (pl. hors texte) où brille au milieu de teintes neutres un boudrier doré ; il donne presque toujours à des tons ardents le rôle principal. Parfois il fait intervenir en accords plus subtils, un rouge clair au revers d'une botte, une écharpe orange sur une



LE LEVER

(Musée de l'Ermitage, Petrograd.)

veste citron. Déjà, il s'entend aux reflets colorés (dans la *Partie de cartes à la chandelle* des rayons roses s'accrochent aux pans d'une coiffe), et aux glacis : le *Retour de la chasse* s'assoupit, tout en nuances, autour de vives dominantes jaunes et rouges : les gris vivifiés de bleutés et de bis, les bruns réchauffés de rouge et les rouges cendrés de gris rendent séduisant ce tableau où la nature morte et le chien sont remarquablement peints. Chez notre débutant la partie la plus faible est le dessin, si fâcheux dans les mains et dans les bras tendus ou levés, et dont les hésitations se trahissent en nombreux « repentirs ».

Les tableaux juvéniles de Pieter de Hooch ne sont pas unis

seulement par le sujet, la composition, l'éclairage ou la couleur. Certains détails fortifient la chaîne qui les relie. Les mêmes figurants tiennent un rôle dans plusieurs scènes; bornons-nous à signaler les principaux. Une femme au long visage ingrat, enveloppée d'une ample coiffe, fait office de cabaretière à Dublin, à la Galerie Borghèse dans le *Verre vide*, la *Partie de cartes à la chandelle*; un peu transformée par un petit bonnet, elle apparaît encore à la collection Johnson, dans le *Cavalier chez les paysans*, dans les *Joueurs de cartes*, costumée en dame, elle est l'amazone des *Cavaliers*. Quant aux hommes, voici que le soudard à la tête carrée et camuse du *Verre vide*, lève son verre dans le *Toast* et ailleurs encore, s'étire dans *Le Réveil*, se chausse dans le *Lever*, se fait panser dans *Le Malade*. Auprès de lui, mince et emprunté, un coquebin figure le comble de l'élégance (la *Joueuse de cithare*, le *Toast*, le *Cavalier chez les paysans*, etc). Moins jeune, un personnage au nez plongeant montre plus d'aisance, dans les *Cavaliers*, le *Billet de logement*, le *Flûtiste*, les *Joueurs de cartes*, le *Retour de la chasse*, le *Coin du feu*. Les attitudes elles-mêmes se répètent parfois d'un panneau à l'autre.

La restitution tardive à Pieter de Hooch de son œuvre de jeunesse, alors que la critique est mieux avertie qu'autrefois, n'a pas été, jusqu'ici trop entachée d'erreurs. Pourtant sans parler de tableaux donnés à notre peintre par la seule fantaisie des possesseurs¹, certaines confusions sont possibles. M. Hofstede de Groot a retiré de son catalogue (n° 9), un *Intérieur campagnard*, pour le rendre à Hendrick van der Burgh². Un élève de Rembrandt, Gerbrandt van den Eeckhout, réputé pour ses compositions bibliques, est fort dangereux aussi lorsqu'il s'adonne à la peinture de genre, vers 1650-1655. Une comparaison avec ses œuvres certaines (Rijksmuseum, Musée de Copenhague, etc.) a permis de lui restituer un soi-disant Pieter de Hooch le *Concert*³, exposé à Amsterdam, chez Frederik Muller, en 1906. Joignons-y le *Corps de Garde* de la vente Gerhardt, Berlin, 10 novembre 1911, n° 86⁴ et, avec moins de certitude, le *Guitariste*, de la collection Lilienfeld, à Vienne (Hofstede de Groot, n° 131). Et méfions-nous d'un autre *Guitariste* : duement signé G. Van den Eeckhout et daté 1653 lorsqu'il

1. Par exemple une *Scène d'auberge*, en 1925, dans une collection de Brighton, un *Poney*, à Londres en 1925. Je n'est pas trouvé le moindre rapport avec Pieter de Hooch dans un tableau que j'ai examiné de près, la *Taverne* (vente Earl of Camperdown, 11 avril 1919, Londres, n° 104 et vente Major Forbes Fraser, 21 novembre 1924, Londres, n° 118), malgré la signature et le certificat de MM. Bode et Friedländer.

2. Hofstede de Groot. *Hendrick van den Burgh, een voorganger van Pieter de Hooch*, dans *Oud Holland*, 1921, p. 122.

3. Reproduit au catalogue.

4. Reproduit au catalogue.

passa le 27 avril 1922, n° 70¹ dans la vente C., à Paris ; il circulait deux mois plus tard dans le commerce, veuf d'inscription, mais doté d'un beau nom : Pieter de Hooch.

L'ère des « Corps de Garde » semble finir lorsque notre peintre s'installe à Delft (1654). Il peint, à son arrivée *la Garde*, de la galerie Corsini,



LE COIN DU FEU

(Galerie Corsini, Rome.)

où il imite un tableau que venait d'achever Carel Fabritius (Musée de Schwerin). Il y est, — et d'ailleurs non sans grâce, — l'esclave d'un confrère et de ses propres routines. L'idée de Fabritius : l'homme solitaire au pied de la porte Saint-Antoine qui, dans une pose abandonnée, tête baissée, est absorbé par le nettoyage de son fusil, perd sa puissance lorsque Pieter la

1. Reproduit au catalogue.

reprend. Son soldat pose en regardant le spectateur ; l'attention qu'il ne suffit pas à retenir est sollicitée au fond, par un feu allumé à l'intérieur du corps de garde et par des comparses réunis auprès, comme dans les *Cavaliers*¹. Alors que, transplanté, libéré de Justus de la Grange, l'artiste commence une nouvelle existence, le désaccord entre ses aspirations et ses sujets, semble le frapper et comme le paralyser. Des circonstances propices le poussent alors vers les scènes domestiques où il peut s'épanouir à l'aise. Les aspirations vers l'intimité qui ont, peu à peu, chez lui, dénaturé le « Corps de Garde », les recherches d'éclairage et de coloris qui en ont relevé la valeur, vont aboutir à des chefs-d'œuvre renommés. Autour de ceux-ci nous désignerons, en un prochain article, d'autres peintures inédites ou peu connues.

CLOTILDE BRIÈRE-MISME

(La suite prochainement.)

1. *La Garde* est reproduite dans A. de Rudder. *Pieter de Hooch*, Bruxelles, 1913, in-8, frontispice.



ÉTUDES SUR MANET

(DEUXIÈME ARTICLE¹)

MANET PEINTRE DE MARINE

ET LE COMBAT DU « KEARSAGE » ET DE « L'ALABAMA ».



MANET a failli être marin ; il ne l'oublia jamais. Son voyage à Rio de Janeiro aurait dû lui rappeler surtout l'opposition à laquelle il s'était heurté dans sa famille, quand il avait parlé d'être peintre. Le regretté Etienne Moreau-Nélaton, qui a consacré à Manet² deux gros volumes abondamment illustrés et pleins de documents précieux, nous donne de cet épisode de jeunesse une version moins humoristique, mais plus exacte et, dans sa véridique simplicité, infiniment plus intéressante que celle qui s'était peu à peu déformée dans les récits des biographes, même sous la plume d'Antonin Proust, le plus ancien camarade de Manet et le mieux renseigné en général des témoins de sa vie. Non, Manet n'a pas gardé un mauvais souvenir du temps où, ayant été refusé aux examens de l'Ecole Navale, il s'embarquait à seize ans, comme élève-pilote, sur le *Havre et Guadeloupe*, ce vaisseau-école qu'il qualifiait dans une lettre à sa mère de « magnifique navire ». Quelques mois après, en mars 1849, il ne semble pas encore avoir de doutes sur sa vocation de marin et il écrit à son frère : « La carrière me plaît beaucoup, malgré ses nombreux ennuis ». Cependant il craint de ne pas être reçu au concours qui doit lui permettre, en lui ouvrant une autre porte, de réparer son échec de l'année précédente au Borda. Eut-il, en effet, auprès de ce jury

1. Voir *Gazette*, 1927, t. I, p. 27.

2. Moreau-Nélaton. *Manet raconté par lui-même*, Paris, Laurens, 1926, t. I, p. 8 et p. 15.

spécial la même malchance qui le poursuivait pendant presque toute son existence devant d'autres juges ? Ou s'abstint-il même d'affronter le concours ? Nous ne le saurons sans doute jamais, puisque Moreau-Nélaton, qui a exploré correspondances et documents de toute sorte, l'ignore. Mais Manet, libre enfin de suivre sa vocation majeure de peintre, ne cessa pas d'aimer la mer et toutes les choses de la mer.

C'est en peintre assurément qu'il l'aime désormais ; il l'aime aussi en marin, il la voit, il voit ses plages, ses ports, ses navires avec un œil de marin. Presque chaque fois qu'il éprouve le besoin de fuir Paris, c'est à la mer qu'il demande un contraste avec la vie agitée de la ville, c'est là qu'il va chercher les grands ciels libres et les vastes horizons. Dès le temps de sa jeunesse, il a fréquenté Boulogne avec sa famille. Il reste fidèle à sa plage et à son port. Après l'énervement déterminé en lui par les dérisions et sarcasmes qui ont accueilli son grand effort de 1867 et son exposition particulière de l'avenue de l'Alma, c'est à Boulogne qu'il se réfugie. C'est Boulogne surtout qui lui inspire ces nombreuses études de *Plages*, avec ou sans baigneuses, avec ou sans promeneuses, peintes avec tant de vivacité et de fraîcheur dans une lumière blonde. Elles ne sont pas la part la moins originale ni la moins charmante de son œuvre de paysagiste. Ici ce sont des pêcheurs dans leur barque, là un matelot, d'un geste expérimenté surpris par un œil qui ne l'est pas moins, goudronne son bateau. Si l'on établissait la liste des paysages de Manet, on s'apercevrait que les marines sont de beaucoup les plus nombreuses. Enfin c'est en vrai connaisseur de choses maritimes qu'il a peint deux grandes vues de ports qui sont aujourd'hui célèbres : le *Port de Bordeaux*, tout grouillant d'animation et de vie, tout baigné de lumière ; le *Port de Boulogne*, où la magie du clair de lune et les grandes ombres alternant sur la terre avec les nappes de lumière blanche n'ôtent rien de leur exactitude ni de leur vérité aux formes des navires qui se pressent le long du quai, ni à la haie des mâts et des cordages dressée dans le ciel nuageux que parcourt le vent marin.

Les marines de Manet se distinguent de celles des meilleurs paysagistes. Il y a pour expliquer cette différence le génie du peintre sans doute ; mais il y a aussi le je ne sais quoi qui vient du marin. Parmi ces paysages de mer, une place à part est due au *Combat du Kearsage et de l'Alabama*.

Jusqu'à Moreau-Nélaton, les biographes de Manet nous rapportent à peu près de même les circonstances dans lesquelles fut peinte cette célèbre marine ; et leur récit, quoique sortant de l'ordinaire, avait paru fort plausible.

Le 19 juin 1864 se produisit un fait d'armes qui passionna le public. Au large de Cherbourg, deux puissants vaisseaux se sont affrontés et, après

une brève canonnade, l'un a coulé l'autre. Mais ce n'est pas seulement un épisode comme tant d'autres des fastes maritimes. D'abord la rencontre a eu lieu presque en vue d'un de nos ports, sans que la France fût en guerre. Ensuite les deux adversaires appartenaient à la même nation, la nation américaine, alors ensanglantée par une guerre civile, la longue et dure guerre de Sécession. Enfin l'événement était attendu et le lieu presque désigné d'avance, de sorte qu'une foule de curieux étaient venus pour assister à ce duel naval comme on va en Espagne à une course de taureaux.

L'*Alabama*, corsaire de la marine confédérée (c'est le nom que prennent



LE BATEAU DE FOLKESTONE, PAR EDOUARD MANET

les États du Sud en révolte contre le gouvernement de Washington) a été pourchassé d'un bout à l'autre de l'Océan Atlantique par un vaisseau de la flotte fédérale, c'est-à-dire du Nord, le *Kearsage*, qui lui est supérieur en armement. A grand peine il réussit à se jeter dans le port de Cherbourg. D'après les conventions internationales qui régissent la neutralité, il y est à l'abri des attaques de l'ennemi et peut même procéder à certaines réparations; mais cette clause de protection ne joue que pour un temps déterminé. Après un délai connu, le malheureux navire est obligé d'abandonner son refuge et de se risquer en haute mer, où son ennemi le guette, croisant de long en large à la limite des eaux territoriales.

Pour qu'il échappât, il faudrait un miracle. Il n'y eut pas de miracle, et l'*Alabama* fut coulé, presque sous les yeux de nombreux spectateurs,

embarqués sur tous les voiliers ou petits vapeurs disponibles du port de Cherbourg.

Manet, du moins on l'a cru jusqu'ici, était de ceux-là ; comme peintre et comme marin, il a suivi avec passion les phases de la lutte. Sans doute ce n'est pas sur son bateau qu'il a peint ou même esquissé sa grande toile. Mais il a vu ; il a pris des notes, des croquis, se servant du crayon ou même, peut-être, du pinceau. Et c'est grâce à ses notes et à ses souvenirs qu'il a ensuite composé un tableau si saisissant de vérité.

Là-dessus, Moreau-Nélaton intervient avec deux documents, qui prouvent, suivant lui, que Manet n'a pas été à Cherbourg et que c'est seulement à Boulogne, un peu après, qu'il a vu par hasard l'un des deux vaisseaux combattants, le vainqueur, bien entendu, puisque l'autre était alors au fond de l'eau. Il conclut que « l'œuvre a été peinte à Paris par un homme qui ne s'était pas dérangé pour en aller chercher les éléments sur les lieux et que son imagination en a fait tous les frais ¹ ».

Remarquons cependant que Manet, dans cette hypothèse, n'aurait pas perdu de temps pour s'inspirer de l'événement d'après les récits qu'on lui en aurait faits ou qu'il en aurait lus dans les journaux. Le combat est du 19 juin. Moins d'un mois après le tableau était déjà exposé chez Cadart. Comme on comprend mieux cette hâte si l'on suppose au contraire un homme, un peintre, un marin, qui a vu et qui, à peine rentré dans son atelier, travaille, sous le coup de l'émotion, à faire vivre sur la toile, l'extraordinaire et tragique spectacle !

Le premier document sur lequel s'appuie M. Moreau-Nélaton est un article de Philippe Burty, du 18 juillet 1864, dans la *Presse* :

Dès le lendemain du combat du *Kearsage* et de l'*Alabama*, on annonçait que tous les peintres de marine étaient partis de Paris pour Cherbourg. Le prochain Salon nous révélera plus d'une réplique de cet épisode naval. En attendant on a déjà pu voir, aux vitrines de ce Salon permanent de la jeune école que forme le magasin de Cadart, ce combat peint par M. Manet, avec une rare puissance de réalisation, ou tout au moins de vraisemblance.

Voici le second qui, au premier abord, peut sembler péremptoire. Manet ayant lu l'article de la *Presse*, en remercie l'auteur :

Boulogne-sur-Mer.

Mon cher Burty,

Je viens de lire dans la *Presse* les quelques lignes élogieuses que vous avez écrites sur mon tableau. Je vous remercie et espère que vous ne m'appliquerez pas le proverbe : « Une fois n'est pas coutume ».

Le *Kearsage* se trouvait dimanche dernier en rade de Boulogne. Je suis allé le

1. *Op. cit.*, t. I., p. 60-61.

visiter. Je l'avais assez bien deviné. J'en ai peint du reste l'aspect en mer. Vous en jugerez.

Je vous serre la main et suis tout à vous.

Ed. Manet.

Ainsi, nous dit-on, Manet était à Boulogne et non à Cherbourg. C'est à Boulogne qu'il a vu le *Kearsage* et qu'il a constaté — après coup — que son imagination ne l'avait pas mal servi. Il en a d'ailleurs profité pour peindre



LES HIRONDELLES, PAR ÉDOUARD MANET

le fameux navire au repos, tel qu'il a pu le contempler à loisir dans les eaux pacifiques de Boulogne. Nous reproduisons ici le tableau¹. Il a un incontestable accent de vérité, ou plutôt d'exactitude, — mais pas plus que l'autre, — et il n'a pas la beauté frémissante ni l'air de grandeur de la célèbre peinture où s'unissent inséparablement la vérité et l'émotion.

Le malentendu ne viendrait-il pas de deux ou trois membres de phrase prêtant, je le reconnais, à quelque amphibologie ?

La première phrase de Burty a l'air de signifier que les peintres de marine

1. Cf. Moreau-Nélaton, *op. cit.*, t. I, fig. 61.

ne sont partis pour Cherbourg qu'après le combat. Cependant, au prix d'une syntaxe douteuse imputée à cet homme de goût, je crois que sa phrase doit être interprétée ainsi : « Dès le lendemain du combat..., on annonça que les peintres de marine étaient partis quelques jours auparavant. » C'est l'annonce de leur départ qui fut faite *après* le combat ; on n'avait guère, en effet, de raisons d'en parler dans les journaux *avant*. Mais eux, pourquoi auraient-ils attendu au lendemain, puisque tout le monde pouvait savoir, à quelques heures près, la date du drame ? D'autre part, cette allusion à l'exode des peintres de marine serait ici assez hors de propos si elle n'impliquait que Manet



TRAVAILLEURS DE LA MER, PAR ÉDOUARD MANET

fut de ces voyageurs attirés par l'attente d'un spectacle extraordinaire. Quant au mot de « vraisemblance », qui vient atténuer la formule dont Burty avait usé d'abord : « puissance de réalisation », pourquoi vouloir qu'il suppose une scène entièrement inventée ! Il est bien certain que Manet, je l'ai déjà dit, même de la barque où il se trouvait, n'a pas pu peindre son tableau sur place. Par conséquent l'imagination a eu son rôle à côté de l'observation, d'où cette qualité de vraisemblance, qui est d'ailleurs partout un postulat de l'art.

Mais, dira-t-on, la lettre publiée par Moreau-Nélaton, prouve que Manet était à Boulogne, non à Cherbourg. Il était à Boulogne quand il lut l'article de Burty, qui est du 18 juillet. Rien ne nous empêche d'admettre qu'il fût à Cherbourg le 19 juin.

Quant à la phrase de Manet dans sa lettre à Burty, elle est facile à expliquer : « Je l'avais assez bien deviné », cela ne veut pas dire que Manet n'avait pas vu le *Kearsage* avant de peindre son tableau de bataille, mais qu'il l'avait mal vu, vu de trop loin ; ainsi sa vision avait été une sorte de divination, dont il avait été bien aise de vérifier la justesse, quand il put approcher le navire vainqueur en rade de Boulogne¹.



LE COMBAT DU KEARSAGE ET DE L'ALABAMA, PAR ED. MANET

Parmi ceux qui ont écrit sur Manet, Antonin Proust et Théodore Duret ont été à même de connaître à peu près toutes les circonstances de sa vie. C'est là d'ailleurs ce qui fait le principal prix de leurs ouvrages. Ils ont pu

1. Le tableau que nous reproduisons ici et qui est aujourd'hui dans la collection de Mrs. H. O. Havemeyer, à New-York, a été, on ne sait pourquoi, intitulé *L'Alabama au large de Cherbourg*. C'est sous ce nom qu'il figurait à la vente G. [Goupy] en mars 1898 ; c'est sous ce nom que Duret l'a inscrit dans les différentes éditions de son livre (Catalogue n° 83). L'erreur est manifeste : il suffit de se reporter au tableau du *Combat* pour voir que, si les deux adversaires avaient l'un et l'autre trois mâts, ces trois

se tromper quelquefois sans doute. Cependant leur témoignage ne doit, à mon avis, être écarté que sur preuves contraires indiscutables. Or tous deux affirment que Manet a été à Cherbourg pour peindre le combat du *Kearsage* et de l'*Alabama*. « Manet était allé au bord de la mer », dit Proust¹, « et s'était embarqué à bord d'un bateau-pilote ». Duret, qui raconte le drame avec des détails précis, donnant même le nom de l'officier qui commandait l'*Alabama* (le capitaine Semmes), poursuit en ces termes : « Le combat avait eu cette particularité qu'annoncé d'avance, il avait pu se livrer en présence d'un certain nombre de navires et de bateaux tenus à portée... Manet, informé à temps, venu à Cherbourg, en avait été lui-même spectateur sur un bateau. C'était donc une scène vue qu'il avait représentée² ».

Oui, c'est bien une scène vue et je crois que notre conviction sera singulièrement fortifiée si nous regardons sans parti pris le tableau.

Pour le peindre, Manet pouvait fort bien se passer de connaître le *Kearsage* comme il le connut trois ou quatre semaines plus tard à Boulogne. C'est à peine, en effet, si on le voit, cet impitoyable vainqueur. Il est très loin sur la ligne d'horizon et en grande partie masqué par la fumée de ses propres canons. Le vaisseau sur lequel Manet avait besoin de renseignements exacts, c'est la victime, c'est le malheureux corsaire confédéré. Or, on ne peut s'y tromper, même si l'on n'est pas un vrai marin comme Manet, l'*Alabama* est ici représenté dans ses caractéristiques navales avec une précision qu'on peut appeler professionnelle. Voici ses trois mâts, dont l'un est déjà submergé, et sa cheminée dont la chaudière éclate en crachant des flots de fumée noire qui se mêlent à la fumée blanche de l'artillerie. A sa proue effilée, faite pour fendre rapidement la mer, et qui se relève tandis que la poupe s'enfonce sous les eaux, le beaupré intact montre encore la toile gonflée des focs, signe d'une vitesse qui était la seule chance de salut devant le puissant *Kearsage*.

C'est là le saisissant drame de la mer tel que Manet l'a conçu. Mais tout donne l'impression qu'il l'a vu ainsi. Un artiste imaginant de toutes pièces le tragique spectacle dont il n'aurait pas été le témoin, eût sans doute disposé son tableau de façon que les deux adversaires, sans être exactement sur la

mâts étaient différemment disposés : l'*Alabama*, avant de sombrer, nous montre ses deux premiers mâts en avant de la cheminée. Le navire de Mrs. Havemeyer a au contraire un seul mât en avant de la cheminée : c'est donc le *Kearsage*. Une réplique, presque pareille, sauf un format plus allongé et un ciel plus nuageux, qui appartenait récemment à la collection von Mendelssohn, de Berlin, et que Duret intitule l'*Alabama* (Catalogue, n° 82), représente aussi le *Kearsage*.

1. *Manet*, souvenirs recueillis par A. Barthélemy, Paris, Laurens, 1913, p. 53.

2. *Histoire d'Edouard Manet et de son œuvre*. Nouvelle édition, Paris, Bernheim jeune, 1919, p. 99.

même ligne, à la même distance du spectateur, fussent tous deux visibles, leurs silhouettes se détachant nettement l'une de l'autre. Ainsi en ont usé les marinistes hollandais et d'autres après eux. Combien plus beau et plus dramatique le sacrifice que la vérité imposait à notre peintre ! Dans le duel meurtrier, malgré la grande distance qui les sépare, les deux adversaires se confondent presque, leurs images se superposent, le vainqueur restant mystérieux, lointain, tandis que nous ne perdons rien de la gesticulation



LE KEARSAGE EN RADE DE BOULOGNE, PAR ÉDOUARD MANET

(Collection Havemeyer, New-York.)

disloquée que trace dans les airs le vaincu, avant de s'abimer sous les flots.

Sortant du port avec les autres petits bâtiments chargés de spectateurs, c'est en effet l'*Alabama* que Manet voit devant lui à quelque distance, non le *Kearsage*.

Théodore Duret fait une remarque fort juste¹. Manet, qui connaissait si bien la mer, la représente souvent dans ses tableaux comme une plaine s'élevant vers l'horizon. C'est, en effet, l'apparence qu'elle prend pour le

1. *Op. cit.*, p. 99.

marin qui la voit du pont de son navire, surtout si ce navire est une simple barque. Or, c'est un petit bâtiment de ce genre qui servit d'observatoire à Manet le 19 juin 1864. Penché sur le bordage, l'œil presque au ras de l'eau, il voyait ce qu'il a peint dans son tableau : ce premier plan uniforme sans autre accident que la monstrueuse respiration des vagues, sauf dans le coin gauche, un petit voilier semblable à celui sur lequel il était monté. La large houle qui soulève cette immense étendue glauque semble évoquer les profondeurs muettes où vont bientôt s'engloutir un magnifique vaisseau et tant de vies humaines ; et c'est en haut de cette plaine liquide qu'apparaît la tragique agonie de l'*Alabama*, frappé à mort par le lointain et presque invisible *Kearsage*.

D'autres, cependant, ont vu ces choses et sous le même angle. Manet seul était capable d'en faire le drame sobre et grandiose que nous montre ce tableau, œuvre presque unique dans l'histoire de l'art.

Pour la conception, le *Combat du Kearsage et de l'Alabama* n'est pas loin des traditions hollandaises et fait penser à certaines marines célèbres dans lesquelles les Backhuyzen ou les Van de Velde ont représenté des rencontres de vaisseaux de guerre sur des champs de bataille aquatiques. Le *Coup de canon* n'est-il pas le titre de l'une d'elles et ne pouvait-il pas aussi bien convenir au tableau de Manet ? Mais ce qui fait la supériorité et l'originalité de celui-ci, c'est que le drame a été vu et rendu dans toute sa vérité par un grand peintre au cœur de marin.

Peint en 1864¹, le *Combat du Kearsage et de l'Alabama* ne fut exposé qu'au Salon de 1872. Manet eut la satisfaction d'être compris et généreusement loué par un grand écrivain qui, né non loin des lieux illustrés par ce tragique souvenir de guerre, était un vrai connaisseur des beautés marines et passionné du grand en toutes choses.

C'est une sensation de nature et de paysage très forte et très puissante, dit Barbey d'Aurevilly². M. Manet a rejeté ses deux vaisseaux à l'horizon. Il a eu la coquetterie de les rapetisser par la distance, mais la mer qu'il gonfle autour, la mer qu'il étend et qu'il amène jusqu'au cadre de son tableau, est plus terrible que le combat... Aujourd'hui, avec sa marine de l'*Alabama*, il a épousé la nature. Il a fait comme le doge de Venise, il a jeté un anneau, que je vous assure être un anneau d'or, dans la mer. Très grand cela, d'exécution et d'idée.

Nous ne saurions mieux dire que ce Normand de bonne race, fils de ce Cotentin qui s'avance dans les eaux comme un navire.

PAUL JAMOT

1. Les documents publiés par Moreau-Nélaton prouvent sans contestation possible que la date de 1866 donnée on ne sait pourquoi par Duret (*Op. cit.*, catalogue, n° 81), et acceptée ensuite par d'autres historiens, est inexacte.

2. Cité par MM. Jean Laran et G. Le Bas dans *Manet* (l'Art de notre temps), p. 64.

BIBLIOGRAPHIE

Henri DELACROIX. — **Psychologie de l'Art.**
F. Alcan, 1927.

Voici un livre robuste et pénétrant que tous les historiens de l'art devraient lire. Historiens, en effet, nous nous laissons aller à la dérive sur le fleuve en marche des faits. Analystes, nous restons souvent hypnotisés par l'œuvre que nous disséquons, et confinés dans son horizon étroit. Or ce beau livre, j'allais dire ce diptyque car il comprend deux grandes parties, nous force à réfléchir sur les conditions générales de l'activité artistique, puis sur les modes par lesquels elle se déploie dans les arts principaux, musique, poésie, peinture. Sa densité le rend presque inanalysable. Cependant, se plaçant au centre du « plus beau des mondes que l'homme construit », au point d'où on le domine, selon la méthode de Léonard de Vinci, définie avec tant de talent par Paul Valéry il nous fait apercevoir l'unité profonde qui se cache sous la diversité des techniques. Alors surgit comme spontanément la vision des équivalences. Elle donne à certaines pages (376 sq.) une beauté transcendante, où la précision vigoureuse reste dans l'ampleur. C'est dire qu'on trouve ici réunies des qualités qui rarement vont ensemble : des curiosités hautes, la force de la pensée, le savoir le plus informé, nourri de lectures immenses qui vont des vieilles œuvres vénérées aux productions d'hier, et avec cela le sens direct de l'œuvre d'art, et par-dessus les techniques spéciales le don de saisir les correspondances cachées. Le philosophe, qui est ici esthéticien, amène à l'intelligence les mystères de la sensibilité artistique, mais sans leur enlever leur attrait. Il faut lire les pages sur l'expérience musicale : elles atteignent parfois, sans que l'auteur le veuille, à une sorte de dionysie contractée. C'est que ce psychologue aigu est en même temps un connaisseur qui a le sentiment des formes, des couleurs et des sons, un dilet-

tante avide, et même un collectionneur qui possède chez lui bien des objets de sa volupté ou de son étude. Voilà pourquoi l'analyse spéculative est animée à tout instant par la présence invisible de l'œuvre, sonate, poème ou tableau ! On sent sous les lignes, entre les mots, sa vertu secrète, j'allais dire sa chaleur vitale.

La musique retient l'auteur plus que les autres arts, moins peut-être parce qu'elle l'enchantait que parce que cet enchantement même est un précieux sujet d'analyse. Elle est l'Art pur, qui agit sur nous par son indéterminé, elle est la Suggestion. Cela n'empêche pas que les vingt pages sur « Les moyens de la Peinture » contiennent dans leur densité absolument tout l'essentiel sur ce sujet complexe difficile à organiser. La conclusion qui ramasse toute cette substance, la laisse vivante, tout en l'élevant à la spéculation la plus haute. Elle n'est pas au-dessus de l'activité artistique ni des œuvres, mais au cœur. Aussi est-elle, en certains passages, à la fois abstraite et presque ardente. On pourrait lui appliquer en le déformant le mot de Cézanne : « Quand la pensée est à sa plénitude l'expression est à sa poésie ». Et cela, que l'auteur le veuille ou non. Il y a là une force âpre qui fuit les développements mais excelle au raccourci, un goût professoral de la formule, autoritaire parfois comme un apophtegme, mais qui convainc toujours parce qu'elle jaillit spontanément de l'introspection amoureuxment intelligente de l'œuvre. Ce livre montre à ceux qui s'occupent de l'art comment on peut en parler en beauté substantiellement, rien qu'avec les mots nécessaires et stricts. Cette rigueur secrètement passionnée peut être pour nous autre chose qu'une joie de l'esprit : une hygiène qui tonifie.

RENÉ SCHNEIDER

Comte A. de LABORDE. — **Notice sur le Fichier Laborde.** In-4°, 51 p., Paris, Jean Schemit, 1927.

La libéralité de M. le comte Alexandre de Laborde vient de doter les historiens de l'art d'un précieux instrument de travail dû à l'infatigable labeur de son père, le marquis Léon de Laborde, le grand érudit qui fut sous le Second Empire garde général des Archives. Il s'agit de deux séries de documents inédits copiés les uns sur des actes d'état-civil actuellement détruits, les autres sur des originaux classés dans la série Y, aux Archives Nationales. La première série, particulièrement précieuse, puisque les actes originaux des Archives de la Seine ont été brûlés par les incendiaires de la Commune, est venue enrichir le Département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale. La seconde a été déposée à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Bibliothèque Jacques Doucet). On aura quelque idée de l'importance de ces deux fonds, classés aux frais du donateur, en se représentant que le premier comprend 66.000 fiches et le second environ 12.000. Le *Fichier Laborde*, ainsi divisé en deux sections très nettes, est une véritable mine de renseignements qui permettra de renouveler ou de préciser en bien des points l'histoire de l'art français. On ne saurait trop en remercier les deux érudits de grande race, le père et le fils, que la reconnaissance des historiens associera dans le même hommage.

LOUIS RÉAU

Arthur M. HIND. — *Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists preserved in the department of prints and drawings in the British Museum*, t. III (Londres, British Museum, 1926. In-8°), xv-162 pp. et lxxx pl.

Le premier volume de ce précieux catalogue (1915) était consacré aux dessins de Rembrandt et de son école; le deuxième (1923), à Rubens, à Van Dyck et aux autres Flamands; le troisième, qui vient de paraître, contient les œuvres d'artistes néerlandais du XVII^e siècle dont les noms commencent par A-M. Avec un quatrième volume, pour les lettres N-Z., et un cinquième, pour les dessinateurs des XV^e et XVI^e siècles, ce répertoire sera terminé et les travailleurs auront à leur disposition un

des instruments de travail les plus utiles qu'on leur ait encore donnés.

On ne saurait croire à première vue combien un semblable volume a coûté d'efforts, combien l'auteur y a dépensé de temps, de soin et d'érudition. C'est que M. Hind n'est pas homme à se contenter, à peu de frais, des attributions, souvent arbitraires, que lui ont léguées ses prédécesseurs. Sans méconnaître la valeur des traditions, il les met continuellement à l'épreuve et n'hésite pas, le cas échéant, à les écarter résolument.

Les dessins catalogués dans ce volume sont l'œuvre de plus de cent artistes différents que nous nous garderons bien d'énumérer. On signalera seulement quelques œuvres notables, quelques groupes importants : les vues de Rome d'Asselyn, semblables à celles gravées par les Pérelle; les marines de Bakhuisen, aussi belles que celles de Dresde, bien que moins nombreuses; d'excellents Berchem; des vues d'Italie par B. Breenbergh; d'admirables paysages par A. Cuyp; de nombreuses vues de Norvège par Everdingen; des bords de rivière par Van Goyen et Molyn; un vieillard agenouillé par Pieter Lastman, précieuse, œuvre signée du maître de Rembrandt, très voisine de certaines œuvres de son illustre élève.

Plus de deux cents de ces dessins sont reproduits sur les 80 planches de cet excellent volume.

S. DE RICCI

Detlev Freiherr von HADELN. — *Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance*. In-4°, 39 p., 65 pl. Berlin, Cassirer, 1925.

Ce recueil de dessins de peintres vénitiens de la Renaissance fait partie d'une série où ont déjà paru des œuvres des Quattrocentistes, de Titien et de Tintoret. Le présent volume est consacré à Giorgione auquel l'auteur attribue le beau dessin de l'Ecole des Beaux-Arts représentant un jeune homme au violon que Kristeller avait publié sous le nom de Giulio Campagnola, puis à Lorenzo Lotto, à Palma Vecchio, à Paris Bordone et surtout à Pordenone. Plusieurs de ces documents très heureusement choisis sont des *modelli*, c'est-à-dire des projets de tableaux présentés pour un concours.

LOUIS RÉAU

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1927

CINQUIÈME PÉRIODE. — TOME QUINZIÈME.

TEXTE

JANVIER — 773^e LIVRAISON

	Pages.
Jean Alazard.	1
Louis Réau	17
Paul Jamot.	27
Léon Rosenthal.	51

FÉVRIER — 774^e LIVRAISON

Raymond Régamey.	65
Charles Buttin	85
Paul Marmottan.	93
André Joubin.	114
Pierre Bautier	121
T. R. ; L. R.	BIBLIOGRAPHIE : Musée des Antiquités nationales du château de Saint-Germain-en-Laye, T. I. (Salomon Reinach) ; — Antiquités de la Susiane, 2 ^e édition (Maurice Pézard et Edmond Pottier) ; — La Chalco-graphie du Louvre (P.-J. Angoulvent) ; — Catalogue des peintures exposées. II. Ecole italienne et école espagnole (L. Hauteœur) ; — Musée de Cluny. II. Bois sculptés et meubles (E. Haraucourt, F. de Montremy, Elisa Maillard) ; — L'Art égyptien (Ch. Boreux) ; — Les Arts musulmans (Gaston Migeon) ; — Phidias

and the Parthenon sculptures (P. Johansen); — Monticelli, sa vie et son œuvre (G. Arnauld d'Agnel et Emile Isnard); — Un mois en Bretagne (Paul Gruyer).	125 à 128
---	-----------

MARS — 775^e LIVRAISON

Jean Vallery-Radot .	LA GALERIE MAZARINE ET L'EXPOSITION DU SIÈCLE DE LOUIS XIV.	129
Louis Réau	LES COLIN-MAILLARD DE FRAGONARD.	148
André Blum	XYLOGRAPHIES FRANÇAISES DE LA FIN DU XIV ^e SIÈCLE.	153
André Joubin. . . .	ETUDES SUR DELACROIX (2 ^e et dernier article).	159
Walter Bombe	LA « CHATELAINE DE VERGY » EN ITALIE.	183
L. Réau; S. de Ricci .	BIBLIOGRAPHIE : Archers d'autrefois. Archers d'aujour- d'hui (Henri Stein); — L'Eglise Saint-Taurin d'Evreux et sa châsse (Chanoine Bonnenfant); — Les Vitraux de la cathédrale de Rouen (Georges Ritter); — Peter Vischer der ältere und seine Werkstatt (Simon Meller); — Veröffentlichung der Prestel-Gesellschaft: Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig. VI. (Eduard Flechsig); — L'Art français, xviii ^e siècle (René Schneider); — Paul Manship, sculpteur américain (Paul Vitry)	190 à 192

AVRIL — 776^e LIVRAISON

Louis Réau	DEUX WATTEAU INCONNUS AU MUSÉE DU LOUVRE	193
Louis Hauteœur . . .	LE LOUVRE DE PIERRE LESCOT	199
Jean Cordey	LES PORTRAITS DU SURINTENDANT FOUQUET.	219
Didier Rózsaffy . . .	MICHEL MUNKÁCSY (1844-1900).	229
P. Lespinasse. . . .	JACQUES D'AGAR, PORTRAITISTE DES ROIS DE DANEMARK	241
Stéphane Gsell . . .	JARDINS ET DEMEURES AU MAROC	250
Seymour de Ricci ; Louis Réau	BIBLIOGRAPHIE : Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists (Arthur M. Hind); — Le Trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna (O. Tafrali)	256

MAI — 777^e LIVRAISON

Louis Demonts . . .	L'EXPOSITION D'ART FLAMAND A LA ROYAL ACADEMY DE LONDRES	257
J. G. Goulinat . . .	LES SALONS DE 1927 : I. LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS	279
Jeanne Tombu . . .	UN TRIPTYQUE DU MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE MARIE-MADELEINE.	299
G. de Gerles	LES CRAYONS DU XVI ^e SIÈCLE DU CABINET FONTETTE.	311
Raymond Kœchlin. .	ETIENNE MOREAU-NÉLATON (1859-1927)	317

JUIN — 778^e LIVRAISON

Paul Ratouis de Limay.	L'EXPOSITION DE PASTELS FRANÇAIS DU XVII ^e ET DU XVIII ^e SIÈCLE.	231
------------------------	---	-----

TABLE DES MATIÈRES

395

J. G. Goulinat. . . .	LES SALONS DE 1927 (2 ^e article): LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS. — LE SALON DES TUILERIES	339
Clotilde Brière-Misme.	TABLEAUX INÉDITS OU PEU CONNUS DE PIETER DE HOOCH (1 ^{er} article)	361
Paul Jamot	ETUDES SUR MANET (2 ^e article)	381
René Schneider; Louis Réau; S. de Ricci .	BIBLIOGRAPHIE: Psychologie de l'Art (Henri Delacroix); — Notice sur le fichier Laborde (Comte A. de Laborde); — Catalogue of drawings by Dutch and Flemish preserved in the British Museum (Arthur M. Hind); — Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance (Detlev Freiherr von Hadeln)	391



GRAVURES

JANVIER — 773^e LIVRAISON

	Pages.
La Rencontre de Salomon et de la Reine de Saba, par Piero della Francesca (Eglise San Francesco, Arezzo), en tête de page; Madone, par Benedetto Bonfigli, détail (Pinacothèque de Pérouse); Madone, par Piero della Francesca (ibid.); La Crucifixion, par Luca Signorelli (Palais communal de Borgo San Sepolcro); Le Christ en croix, par Pérugin (Galerie des Offices, Florence); Saint Sébastien, par Pérugin (Cerqueto, près Pérouse); Saint Sébastien, par Pérugin, détail (ibid.); La Remise des clefs à saint Pierre, par Pérugin (Chapelle Sixtine, Rome); La Remise des clefs à saint Pierre, par Pérugin, détail de la fresque.	1 à 16
Salière, sucrier et coquetier en or, par François-Thomas Germain, 1764 (Musée de Lisbonne), en tête de page; Vue d'ensemble de la salle d'orfèvrerie française du Musée de Lisbonne; Aiguière en vermeil, par Antoine-Sébastien Durand, 1753 (Musée de Lisbonne); Grand surtout en argent, par François-Thomas Germain, 1757 (ibid.); Le Français, figurine en vermeil, par Ambroise-Nicolas Cousinet, 1758 (ibid.); Le Chinois, figurine en vermeil, par A.-N. Cousinet, 1758 (ibid.); La Chinoise, figurine en vermeil, par A.-N. Cousinet, 1758 (ibid.).	17 à 25
<i>La Française</i> , statuette en vermeil, par Ambroise-Nicolas Cousinet, 1757 (Musée de Lisbonne); héliotypie tirée hors texte.	24
Vue de l'Exposition universelle de 1867, par Edouard Manet (coll. Angelet, Paris), en tête de page; Vue de l'Exposition universelle de 1867, par Berthe Morisot (coll. Jacques Doucet, Paris); Le Balcon, par Edouard Manet (Musée du Luxembourg, Paris); Le Repos, par Edouard Manet (coll. Vanderbilt, New-York); Portrait de Berthe Morisot, dit au bouquet de violettes, par Edouard Manet (coll. Ernest Rouart, Paris); La Femme à l'éventail, portrait de Berthe Morisot, par Edouard Manet (Donation Moreau-Nélaton, Musée des Arts décoratifs, Paris); Lyda, par Degas; La Pêche, par Edouard Manet; La Pêche, par Annibal Carrache (Musée du Louvre).	27 à 50
<i>Chez le père Lathuille</i> , par Edouard Manet (Musée de Tournai); héliotypie tirée hors texte.	40
Cristaux taillés et gravés, cristallerie de Baccarat; Plateau, 1886, par Brocard; Vase bambou, par Rousseau; Vase à deux couches, par Rousseau; Vase émaillé et gravé, par Émile Gallé; Vases à incrustations, par Émile Gallé.	53 à 60

FÉVRIER — 774^e LIVRAISON

	Pages.
Ceuvres de Claude Monet : Les Falaises de Sainte-Adresse, 1864, en tête de page ; Clos normand (coll. Raymond Kœchlin, Paris) ; Le Déjeuner sur l'herbe, réplique, 1866 (Musée de Moscou) ; Le Port de Honfleur, 1866 ; Vue de Paris prise du Louvre, 1866 ; Les Déchargeurs de charbon à Argenteuil, 1872 ; Au Printemps, 1871 ; Belle-Ile, rochers de Goulphar, 1886 ; Pêches et melon ; Bords de Seine, 1897 (coll. Théodore Reinach, Paris) ; Le Bassin aux nymphéas, 1899	65 à 83
<i>La Femme à l'ombrelle</i> , par Claude Monet (coll. Georges Menier, Paris) : héliotypie tirée hors texte.	78
Poignée de l'épée du comte de Paris, d'après un modèle de Jules Klagmann (appartient à la Ville de Paris) ; Rondache dans le style de la Renaissance, 1837, par Antoine Wechte (Armeria de Turin) ; Poignée de l'épée du duc d'Orléans, 1890, exécutée par Fauré-Le Page ; Coquille de l'épée du duc d'Orléans.	87 à 90
Ceuvres de Fabre : Nabuchodonosor fait tuer les enfants de Sedecias, gravure au trait, par C. Normand ; Portrait d'une jeune Anglaise (Musée de Montpellier) ; Portrait d'une Anglaise (coll. Marmottan, Paris) ; Portrait du poète Alfieri (Galerie des Offices, Florence) ; Portrait du peintre Terreni (ibid.) ; Paysage des environs de Florence (Musée de Montauban) ; Portrait du fils aîné du général Clarke (appartient à M. de Goyon, Paris).	95 à 111
<i>Portrait de la comtesse d'Albany</i> , par François-Xavier Fabre (Galerie des Offices, Florence) : tirée hors texte.	102
Portrait de Balzac, dessin à la plume, par Eugène Delacroix (coll. Spœlberch de Lovenjoul, Chantilly).	116
Portrait de H. Fierens-Gevaert, d'après une photographie.	123

MARS — 775^e LIVRAISON

Petite bacchanale, par Pierre Brebiette, en tête de page ; Le cardinal Mazarin dans sa galerie, gravure au burin, par Robert Nanteuil et Van Schuppen ; Portrait de Louis XIV, dit « Aux pattes de lion », gravure au burin, par Robert Nanteuil ; L'Enlèvement d'Hélène, fresque de Romanelli, d'après le relevé de Jules Frappa (Galerie Mazarine) ; Portrait du sculpteur Desjardins, gravure par Gérard Edelinck, d'après Rigaud ; La Danse au bord de l'eau, eau-forte, par Claude Lorrain ; Le Bivouac, eau-forte, par Joseph Parrocel ; Pompe funèbre d'Henriette d'Angleterre à Saint-Denis, 1670, eau-forte, par Jean Le Pautre ; Reliure dans le style de Le Gascon, aux armes de Louis XIV ; Médailles de l'histoire métallique du roi, par Roussel, Bernard et Mauger	129 à 145
<i>Le Colin-Maillard</i> , par Fragonard (coll. Wellesley) : héliotypie tirée hors texte.	148
<i>Le Colin-Maillard</i> , par Fragonard (Musée de Louvre) : héliotypie tirée hors texte.	150
<i>Le Colin-Maillard</i> , par Fragonard (coll. Groult, Paris) ; Feuillet du catalogue de la vente Gros, 1778, illustré par Gabriel de Saint-Aubin (coll. Dutuit, Petit-Palais, Paris).	151 à 152
Saint-Louis et deux sergents d'armes, dalle funéraire (Abbaye de Saint-Denis), en tête de page ; Fragment de crucifixion, dit « Bois Protat » (coll. Protat, Mâcon) ; Fragment du <i>Portement de Croix</i> , gravure anonyme sur bois, fin du xiv ^e siècle (coll. du baron Edmond de Rothschild, Paris)	152 à 157

<i>Le Christ devant Hérode</i> , pièce xylographique, fin du xiv ^e siècle (British Museum) : héliotypie tirée hors texte.	154
Œuvres d'Eugène Delacroix : Portrait de Delacroix par lui-même, extrait de l'album de 1818 ; Feuillet d'un cahier de classe de Delacroix, 1811 ; Feuillet d'un cahier de classe de Delacroix, 1814 ; Portrait de Leblond (Album de 1818) ; Portrait de Leblond prisant (ibid.) ; Portraits-charges de Leblond (ibid.) ; Etude d'homme nu d'après Géricault (ibid.) ; Etude pour un damné du <i>Dante et Virgile</i> (ibid.) ; Etudes de mains (ibid.) ; Etudes de mouvements (ibid.) ; Etude d'après un vitrail de Saint-Vincent de Rouen avec notes de couleur (ibid.) ; Etude de paysage à Valmont (ibid.)	161 à 181
<i>Portrait présumé d'Élisabeth Salter</i> (coll. du baron Seilliére, Paris) : héliotypie tirée hors texte.	164
Légende de la châtelaine de Vergy, peigne en ivoire de la collection Carrand (Musée national, Florence) ; Légende de la châtelaine de Vergy, peigne en ivoire de la collection Carrand (ibid.)	185 à 188

AVRIL. — 776^e LIVRAISON

Le Contrat de Mariage, par Watteau (Musée du Prado, Madrid) ; Croquis à la sanguine, par Watteau, d'après la <i>Kermesse</i> de Rubens (Musée du Louvre)	195 à 197
<i>La Plantation du Mai</i> , par Watteau (Musée du Louvre)	194
<i>Danse champêtre</i> , par Watteau (Musée du Louvre)	196
Fresque de Fontainebleau avant la restauration, d'après Berty ; Le Louvre, vue prise en avion ; Elévation du palais du Louvre du côté de la cour par Pierre Lescot, d'après une gravure de Du Cerceau ; Projet de porte pour le Louvre, dessin par J.-B. Androuet Du Cerceau, d'après Ward (British Museum) ; Porte centrale du « Corps d'hôtel » de Pierre Lescot ; Projet de 1546 (Musée du Louvre) ; Projet pour le château de Charleval, par J.-B. Androuet Du Cerceau, d'après Ward (British Museum) ; Le projet de Lescot, 1546 (<i>Trait</i>) superposé aux murs du Louvre de Charles V (<i>Lavis</i>) ; Le Louvre de 1549 (<i>Trait</i>) superposé au projet de 1546 (<i>Lavis</i>) ; Relevé des fondations du Vieux Louvre, d'après les fouilles de 1863 et de 1882-1883, par Guillaume (Agence d'architecture du Louvre)	201 à 215
Portrait de Fouquet, par Le Brun (coll. Edme Sommier, Vaux-le-Vicomte) ; Portrait anonyme de Fouquet (coll. Paul Puget, Paris) ; Portrait de Fouquet, gravure au burin, par Robert Nanteuil ; Portrait de Fouquet, médaille par Bertinet (Cabinet des Médailles, Paris) ; Portrait de Fouquet, médaille anonyme, face et revers (coll. du comte Allard du Cholet, Paris) ; Portrait prétendu de Fouquet, par Sébastien Bourdon (Musée de Versailles)	221 à 227
Œuvres de Michel Munkácsy : Le Christ mort, 1881, peinture murale (coll. Réalier-Dumas, Chatou), en tête de page ; Le Condamné à mort, 1869 (Musée des Beaux-Arts, Budapest) ; Milton dictant <i>Le Paradis perdu</i> à ses filles (Lenox Library, New-York) ; La Batteuse de lait, 1873 (coll. du baron A. Kohner, Budapest) ; Portrait d'homme (coll. particulière, Budapest) ; Portrait du cardinal Haynald, 1886 (Musée des Beaux-Arts, Budapest) ; Fleurs, 1881 (ibid.)	229 à 239
<i>Etude pour « Milton »</i> , par Michel Munkácsy (Musée des Beaux-Arts, Budapest).	238
Œuvres de Jacques d'Agar : Portrait de Louise Renée de Keroualle, duchesse	

	Pages.
de Portsmouth (Musée de Frederiksborg); Portrait de Jacques d'Agar par lui-même, d'après la gravure de Rocco Pozzi; Portrait de Tavernier (Musée de Copenhague)	243 à 248
Cour de maison ancienne à Fez; <i>Riad</i> dallé de marbre et de mosaïque à Marrakech; Vasque dans un <i>riad</i> , Fez.	251 à 254

MAI — 777^e LIVRAISON

La Légende de saint Nicolas, par Gérard David (coll. de A. Thomas Loyd), en tête de page; Les Trois Maries au Saint-Sépulcre, par Hubert Van Eyck (coll. de sir Herbert Cook, Richmond); Portrait d'un chartreux, par Petrus Cristus, 1446; Saint Georges et le Dragon, par Robert Campin (coll. de lady Evelyn Mason); La Vierge et l'Enfant avec des Anges, par Quentin Metsys (coll. C. W. Dyson Perrins); Portrait d'Anne, marquise de Veere, par Jean Gossaert, dit Mabuse (coll. de Mrs Stevenson Scott); Portrait de Mathieu Yrsselius, par Rubens (Musée des Beaux-Arts, Copenhague); L'Abreuvoir, par Rubens (coll. du duc de Buccleuch); La Reine Henriette-Marie avec un nain, par Van Dyck (coll. du comte de Northbrook); Portrait d'homme, par Sustermans (coll. de sir George Holford); Le bourgmestre de Diest et sa femme, par Jordaens (coll. du duc de Devonshire); La Messe de saint Gilles, par le Maître de saint Gilles (coll. de lady Seaforth); La Vierge et l'Enfant, dessin, par Roger van der Weyden (coll. de Mr Franz Koenigs).	257 à 277
<i>Portrait de femme</i> , par Roger van der Weyden (coll. Mellon, Washington) héliotypie tirée hors texte.	262
Salon de la Société nationale des Beaux-Arts: Nu, par M. Edouard Dumoulin; Au manège, par M. Yves Brayer; Scène de tribunal, par M. Jean-Louis Forain; La Rivière de Pont-L'Abbé, par M. André Dauchez; Nu, dessin à la sépia, par M ^{lle} Berthe Martinie; Bal de Novézan, par M. René Olivier; Sur les marches du Temple, par M. Lucien Madrassi; Petit âne brun, par M. Henri Deluermoz; Tonkin, par M. Joseph Inguimberty; Panneau décoratif, par M ^{lle} Elisabeth Chaplin; Portrait, par M. Hugues de Beaumont; Portrait de M. Paul Valéry, buste en plâtre, par M. Henry Vallette; Chimpanzé, plâtre, par M. Louis de Monard; Léda, plâtre, par M. Chauvel.	281 à 297
Œuvres du Maître de la légende de Marie-Madeleine: Marie-Madeleine à la chasse, panneau latéral (Galerie Figdor, Vienne); Le Repas chez Simon, fragment du panneau central (Musée de Budapest); La Résurrection de Lazare, fragment du panneau central (Musée des Beaux-Arts, Copenhague); Apparition du Christ à la Madeleine, volet extérieur gauche (Musée de Schwerin); Apparition du Christ à la Madeleine, volet extérieur droit (ibid.); Marie-Madeleine prêchant, panneau latéral (coll. Johnson, Philadelphie); Reconstitution des volets extérieurs.	300 à 310
<i>Reconstitution du triptyque de la légende de Marie-Madeleine</i> : similigravure tirée hors texte.	310
Œuvres de François Quesnel: Portrait de l'abbé de Fereman, 1579 (App. à M. Germain Seligmann); Portrait de François d'Houdetot (ibid.); Portrait de René de Carbonnel, marquis de Canisy (ibid.); Portrait de M. de Vibrac (ibid.).	312 à 315
<i>Portrait de l'abbé d'Etrement</i> , dessin au crayon, par François Quesnel (App. à M. Germain Seligmann): héliotypie tirée hors texte.	314

JUIN — 778^e LIVRAISON

- Portrait de M^{me} de Sévigné, par Robert Nanteuil (Musée Carnavalet, Paris);
Portrait de Joseph Vivien, par lui-même, 1699 (Galerie des Offices,
Florence); Portrait de La Tour, par lui-même (Musée d'Amiens); Portrait
de La Tour, par Perronneau (Musée de Saint-Quentin); Portrait de
M^{me} de Graffigny, par La Tour (coll. Chévrier-Marcille, Paris); Portrait
d'enfant, par Perronneau (app. à M. Louis Mayer); Portrait de
L.-P. Manuel, par Ducreux (Musée de Versailles); Portrait de M^{me} Coutard,
par Valade (coll. Maurice Fenaille, Paris); Portrait d'homme, par Regnault
(coll. du baron E. Léonino, Paris). 321 à 338
- Portrait du notaire Laideguive*, pastel, par La Tour (appartient à M. Wildenstein,
Paris); héliotypie tirée hors texte 328
- Le Soldat du Droit, par M. Alexandre Descatoire (Société des Artistes français),
en tête de page; Le Fils, par M. Jean-Pierre Laurens (ibid.); Saint Martin,
par M. Paul-Albert Laurens (ibid.); Portrait, par M. Albert Lorioi (ibid.);
Baignade de chevaux, par M. Plant (ibid.); Pudeur, par M. Rigal (ibid.);
Pierrot jaloux, par M. Jean Cottenet (Salon des Tuileries); Port, par
M. R.-C. Quesnel (ibid.); Gelée blanche, par M. Louis Jourdan (Société des
Artistes français); Les Rochers de Corte, par André Strauss (Salon des
Tuileries); Nu, par M. Jean Labasque (ibid.); Le Cirque, par M. Maurice
Brianchon (ibid.); Nostalgie par M. Pierre Gerber (ibid.); Nu, par M. Gri-
gory Gluckmann (ibid.); Etude de nu, sépia, par M^{lle} Jane Poupelet (ibid.);
Portrait de M^{lle} J.-J., bronze, par M. Léon Drivier (ibid.); Monument de
Adam Mickiewicz, bronze, par M. Antoine Bourdelle (ibid.); Portrait de
M^{me} H., bronze, par M. Charles Despiau (ibid.). 339 à 360
- Œuvres de Pieter de Hooch: Son portrait, par lui-même (Musée d'Amsterdam);
Les Cavaliers; Le Réveil (coll. Henry Blank, Newark, N. J.); La Joueuse
de cithare (coll. von Pannibitz, Bennebroek, près Harlem); Le Toast;
Le Cavalier chez des paysans (Musée de Moscou); Le Billet de Logement
(coll. Vogel, Schmeekwitz, près Berlin); La Partie de cartes à la chan-
delle; Les Joueurs de cartes (coll. Alfred Péreire, Paris); Le Malade; Le
Retour de la chasse (National Gallery, Londres); Le Lever (Musée de
l'Ermitage, Petrograd); Le Coin du feu (Galerie Corsini, Rome) . . . 361 à 380
- Le Verre vide*, par Pieter de Hooch (coll. Van Benningen, Rotterdam); héliotypie
tirée hors texte 376
- Œuvres d'Edouard Manet: Le Bateau de Folkestone; Les Hirondelles; Travail-
leurs de la mer; Le Combat du Kearsage et de l'Alabama; Le Kearsage en
rade de Boulogne (coll. Havemeyer, New-York) 381 à 390

L'Administrateur-Gérant: CH. PETIT.

BOIS-COLOMBES — IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS ET DÉPARTEMENTS — Un an	100 fr.
ÉTRANGER. — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	120 fr.
Autres Pays	140 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée sous la direction de M. Théodore REINACH, membre de l'Institut, professeur au Collège de France, paraît tous les mois, en livraisons de 64 à 80 pages in-4° carré, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Théophile GAUTIER, VIOLLET-LE-DUC, F. RENAN, TAINÉ, Charles BLANC, DURANTY, DARCEL, E. GALICHON, Paulin PARIS, Paul MANTZ, PALUSTRE, COURAJOD, YRIARTE, Ary RENAN, Eugène MUNTZ, Gaston PARIS, E. GARNIER, A. de CHAMPEAUX, E. BONNAFFÉ, Paul LEFORT, Eugène GUILLAUME, B. PROST, Charles EPHRUSSI, H. BOUCHOT, Emile MICHEL, F.-A. GRUYER, H. de OEYMULLER, Maurice MAINDRON, E. SAGLIO, Henry HYMANS, Roger MARX, Marcel REYMOND, L. de FOURCAUD, G. MASPERO, Emile BERTAUX, Maurice TOURNEUX, M. BOLLIGNON, HÉRON de VILLEFOSSE, G. LAFENESTRE, Camille BENOIT, G. SÉAILLES, Ernest BABELON, Léonce BÉNÉDITE, André MICHEL, — pour ne citer que ces écrivains parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus. — Quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. Georges BÉNÉDITE, B. BERENSON, BREDIUS, R. CAGNAT (de l'Institut), André CHAUMEIX, H. de CHENNEVIÈRES, CLÉMENT-JANIN, Henry COCHIN, H. COOK, Louis DEMONTS, Ch. DIEHL (de l'Institut), CARLE DREYFUS, P. DUKAS, Th. DURET, Paul DURRIEU (de l'Institut), R. DUSSAUD (de l'Institut), G. FRIZZONI, Pierre GAUTHIEZ, Gustave GEFFROY, S. di GIACOMO, Maurice HAMEL, comte d'HAUSSONVILLE (de l'Académie Française), L. HAUTECEUR, Th. HOMOLLE (de l'Institut), E. HOVELAQUE, P. JAMOT, J. LARAN, P.-A. LÉMOISNE, H. LEMONNIER (de l'Institut), L. MABILLEAU, Emile MALE (de l'Institut), Auguste MARGUILLIER, J.-J. MARQUET de VASSELLOT, F. de MÉLY, G. MIGEON, J. MOMMÉJA, P. de NOLHAC (de l'Académie Française), A. PÉRATÉ, E. POTTIER (de l'Institut), L. RÉAU, Salomon REINACH (de l'Institut), Ch. SAUNIER, G. SCHLUMBERGER (de l'Institut), SIX, A. VENTURI, P. VITRY, etc.

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale contenant une double série des planches tirées hors texte avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION

PARIS ET DÉPARTEMENTS	160 fr.
ÉTRANGER. — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	180 fr.
Autres Pays	200 fr.

ON S'ABONNE AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain

chez les principaux Libraires de la France et de l'Étranger

dans tous les bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50